BRAVO!

ABRIL 2001 - ANO 4 - Nº 43 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X

ARQUITETURA
O BANCO DO BRASIL ESTENDE SUA CULTURA AO CENTRO DE SP

LIVROS
HARUKI MURAKAMI NARRA A DÉCADA POP JAPONESA

TEATRO
CHICO BUARQUE E OS MUSICAIS NO PAÍS DA MÚSICA

MÚSICA
HENRI SALVADOR EXPLICA A GLÓRIA PARA ALÉM DE *DANS MON ÎLE*

O inimigo americano

ROBERT ALTMAN, o elegante sabotador da imagem da América, fala com exclusividade sobre o seu novo filme

ABRIL 2001 – NÚMERO 43 http://www.bravonline.com.br

Capa: Robert Altman fotografado por Antoine Le Grand. Nesta pág. e na pág. 6, John Lennon em foto de Richard Avedon

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

ARTES PLÁSTICAS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA BRUNO SCHULTZE / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

CINEMA

LIVROS

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em abril: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

Inauguração do CCBB-São Paulo, pág. 66

Festival de documentários *É Tudo Verdade*, pág. 104

Antes do Anoitecer, filme de Julian Schnabel, pág. 106

Fábio Miguez, exposição, em SP, pág. 72

Os Incompreendidos, filme de François Truffaut, pág. 106

Entrevista com o cineasta Robert Altman, pág. 88

Pilatos, livro de Carlos Heitor Cony, pág. 120

Chambre avec Vue, CD de Henri Salvador, pág. 34

Cambaio, musical, em São Paulo, pág. 50

Fausto Zero, teatro, em São Paulo, pág. 61

Celebrações dos 30 anos de morte de Stravinsky, pág. 26

O Corpo o Luxo a Obra, livro de Herberto Helder, pág. 114

INVISTA

32º Festival de Jazz de New Orleans, pág. 43

Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século, coletânea de José Nêumanne Pinto, pág. 118

Caçando Carneiros, livro de Haruki Murakami, pág. 108

Chasin' the Gipsy, CD de James Carter, pág. 40

Trama, coreografia com a Cia. Cisne Negro, em São Paulo, pág. 58

Hamletmaschine, peça de Heiner Müller, em São Paulo, pág. 60

Coleções particulares, no MAM/SP e no Paço Imperial, no Rio, pág. 80

Moloch, filme de Alexander Sokurov, pág. 106

Ver para Crer, exposição de Vik Muniz, no Rio, pág. 85

Memória da Água, teatro, no Rio, pág. 62

Bicho de 7 Cabeças, filme de Laís Bodanzky, pág. 105

FIQUE DE OLHO

Bienal de Berlim, pág. 82

O Psicanalista, livro de Leslie Kaplan, pág. 117

Amores Possíveis, filme de Sandra Werneck, pág. 98

Círculo de Fogo, filme de Jean-Jacques Annaud, pág. 106

Mama's Gun, CD de Erikah Baduh, pág. 45

Poemas, livro de Qorpo-Santo, pág. 119

Como e Por Que Ler, livro de Autran Dourado, pág. 120

Primus, teatro, no Rio, pág. 62

Abril Pro Rock e *SkolBeats*, pág. 42

Leif Ove Andsnes em Concerto, em SP e no Rio, pág. 38

Anos Pop, exposição, em Paris, pág. 76

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE CCBB: BRUNO SCHULTZE / TRAMA: CRISTIAN PARENTE / COLEÇÕES PARTICULARES: EDUARDO ORTEGA/DIVULGAÇÃO / ERIKAH BADUH: LEROY ROPER/DIVULGAÇÃO

GRITOS DE BRAVO!

Parabéns pela edição de março, que está especialmente bonita e gostosa de ler.

Olívio de Andrade
São Paulo, SP

Senhora Diretora,

Capas

Parabenizo **BRAVO!** pela bela reportagem com Dorival Caymmi (**BRAVO!** nº 41, fevereiro de 2001) e lamento as opiniões do sr. Reinaldo Azevedo sobre Drummond (**BRAVO!** nº 42, março). Aliás, sobre Vinicius também. Chamá-lo de "boboca" da bossa nova é desconhecer tudo sobre a música brasileira e sobre a importância do letrista no contexto da canção nacional.

Jorge Fernando dos Santos
Belo Horizonte

Ensaio!

Quero parabenizá-los especialmente pelo ensaio de Gilberto Mendes, *O Som Incomunicável* (**BRAVO!** nº 41, fevereiro de 2001). O artigo chama nossa atenção, de forma interessante e bem-humorada, para esse pequeno detalhe da cultura musical dos nossos intelectuais. Aproveitando o pontapé inicial dado por ele, acrescento que, talvez mais do que os compositores, também os intérpretes brasileiros da música erudita, com prêmios e brilhantes carreiras no exterior, continuam sendo ilustres desconhecidos da maioria da nossa classe intelectual.

Ângela B. do Rio Teixeira
via e-mail

Li o artigo de Gilberto Mendes, *O Som Incomunicável*, na edição de fevereiro, com muito interesse. No caso específico do Brasil, entretanto, tenho de discordar da rígida distinção entre os gêneros clássico e popular. A MPB, a chamada música popular brasileira, na verdade é criada em grande parte pela elite intelectual do país e para um público similar. As idéias transmitidas por esses artistas são muito mais complexas e sutis do que seria típico da música popular em qualquer outra cultura. Apesar de tais obras parecerem superficialmente desfrutadas por todos, somente um grupo muito restrito provavelmente as aprecie em sua total abrangência. Certamente, por causa da brevidade do material, tais trabalhos não podem ser comparados, em sua totalidade, com uma sinfonia. Mas, se *Sampa*, de Caetano Veloso, é apenas um retrato de uma cidade, então a *Mona Lisa* é só um retrato de uma mulher. De maneira semelhante, ao ouvir *Quem Te Viu, Quem Te Vê*, de Chico Buarque, percebemos uma estrutura compacta e cuidadosamente artesanal, um tema musical de múltiplas camadas que rivaliza com qualquer dos chamados poetas "sérios" do século 20. Ambos os exemplos são, superficialmente, canções românticas, mas deve-se penetrá-las profundamente para apreciar inteiramente o que elas têm a oferecer. Como aquele clichê sobre o violino, elas são fáceis de tocar, mas difíceis de dominar. Se Gilberto Mendes restringisse seu argumento às orquestrações mais simples de alguns gêneros de música popular realmente brasileira (isto é, forró, pagode, etc.), eu teria concordado totalmente com ele. Entretanto, ele sofre de uma miopia comum na elite cultural. Gilberto vê tudo que não seja erudito como uma massa ampla, amorfa. Talvez, se ele a segmentasse, veria que os artistas brasileiros estão usando a música popular para expressar idéias tipicamente associadas à "nobre arte", elevando, assim, a cultura popular a novas alturas.

Andrew Newman
Miami, Flórida

Rumos musicais

Antes de minhas considerações, quero expressar meu reconhecimento à importância da revista **BRAVO!** como veículo na área cultural. Por esse motivo, preocupo-me em esclarecer algumas questões abordadas na matéria publicada por essa revista em março sob o título *Conjunto em Descompasso*. Inicialmente, lamentamos que o jornalista não tenha tido a oportunidade de contatar nenhum dos profissionais envolvidos, seja para conferir informações básicas, seja para esclarecer dúvidas sobre estrutura, intenções, regulamento e procedimentos do programa *Rumos*, já que a crítica extrapola a questão dos dez CDs produzidos. O *Rumos Itaú Cultural Música* tem estrutura e intenções muito diferentes do que se apresentou na matéria. O mapeamento ao qual o jornalista se refere diz respeito a dois aspectos não mencionados claramente no texto: a) abrir inscrições para músicos interessados em todo o país que, como diz o regulamento, apresentem em sua obra alguma apropriação, pesquisa ou fundamento ligado à música brasileira tradicional, identificada por ritmos (frevo, jongo, batuque, maracatu, etc.), manifestações (congada e boi-bumbá, por exemplo) ou música popular (choro, samba e forró, entre outros); b) levantar dados do universo cultural brasileiro que possam contribuir para uma maior inter-relação de músicos, produtores, gravadoras e mídia voltados para a produção cultural do país. Esses dados estarão permanentemente disponíveis no site do Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br) e serão tema de diversos seminários. Quanto à estrutura, cada uma das dez regiões selecionou 30 trabalhos (disponíveis, em breve, para audição na Internet, e não escondidos), dos quais sete foram selecionados pelos dez curadores regionais em conjunto com quatro curadores nacionais, entre os quais o musicólogo Tiago Oliveira Pinto, não citado na matéria. A insistência em afirmar que deliberadamente deixamos de fora manifestações mais "populares" como rap, hip-hop e música eletrônica não procede. O que ocorreu é que, ainda que tenhamos buscado divulgar o programa em todos os segmentos musicais, não recebemos inscrições de rap e hip-hop em nenhuma das dez regiões. Esse fato também já havia chamado a nossa atenção. Não nos pretendemos pretensiosos, tampouco ingênuos, e em nenhum momento achamos que com essa iniciativa estaríamos apresentando o retrato total da música que se produz no Brasil. Conscientes da diversidade de nossa produção musical, contentamo-nos em trazer a público uma das muitas cartografias possíveis. É, portanto, a partir do equívoco fundamental que comete em relação à própria estrutura do *Rumos*, que o jornalista passa à crítica de um programa que não é aquele que projetamos. E vai ainda mais longe, tratando o trabalho de curadores selecionados por sua reconhecida competência com termos como esquizofrenia e falseamento, entre outros. A par disso, a matéria apresenta dados incorretos — o que mostra uma audição descuidada e conceitos confusos —, pois há entre os selecionados 5% (e não 20%) de música erudita, 45% de instrumental (com tendências tão diversas como choro, trio elétrico, rock, carimbó, catira, baião, música gaudéria) e 50% vocal. Em música eletrônica, há pelo menos quatro trabalhos, coincidentemente o mesmo número de música erudita: Pio Lobato, Luciano Mello, Dj Dolores e Mariella Santiago. Critérios subjetivos parecem nortear a busca do "novo" pretendida pelo jornalista, pois só eles podem justificar que se classifiquem Rosa Reis, Bado, Sergio Chiavazzolli (o do bandolim transformado em banjo na matéria) e César Nascimento — os quais respeito — como "o novo" e Dj Dolores, Cidadão Instigado, Luciano Zannatta, Batuques, Pio Lobato, Carrapa do Cavaquinho, entre tantos outros, como "o mesmo". Quanto ao paternalismo que nos é atribuído em relação às vinhetas tradicionais: isso é uma ilusão. Esses músicos não precisam da gente; nós é que precisamos deles. Preconceito é achar que popular é mal-acabado, pouco profundo; e antigo e antidemocrático é dizer que apenas aquilo que apreciou é que é bom. A estrutura de *Rumos* é bienal. Portanto, as lacunas que nós e outros detectarmos servirão como base para melhorar as próximas edições. É nesse sentido, de crítica séria e conseqüente, que esperamos contar com a colaboração da imprensa especializada.

Benjamim Taubkin
Coordenador do programa
Rumos Itaú Cultural Música

Resposta de Marco Frenette:

A finalidade da matéria — avaliar o resultado do projeto com base na audição dos CDs — não exigia nenhum contato direto com os curadores. A esquizofrenia cultural (e não pessoal) referida pode ser constatada nas muitas páginas do material de divulgação fornecido pelo Itaú Cultural, com textos chancelados pelos curadores. Neles está repetido, exaustivamente, que se procurou fazer "uma síntese das tendências da produção atual em cada região" e que o projeto faz "um mapeamento da produção musical brasileira". E isso não é verdade, como o próprio coordenador reconhece. Quanto ao "bandolim transformado em banjo", pretendi informar que os bandolins lembravam sonoridades e ritmos característicos de banjos em duelo. Lamento se isso não ficou claro.

Artes marciais

Há uma mancadinha na seleção dos filmes na **BRAVO!** de março sobre *O Tigre e o Dragão*: wuxia não é um estilo de artes marciais, mas um estilo de ficção sobre artes marciais. Começou com livros, mas também inclui filmes — aquelas pancadarias de Hong Kong, em que as pessoas voam e comentam detalhes estilísticos no meio da luta ("Onde você aprendeu esse movimento? Deve ter estudado o manual de wudan!") — clichês clássicos do gênero, que comparecem com elegância em *O Tigre e o Dragão*. Ang Lee, quando moleque, assistiu a muito filme de wuxia, e essa é sua homenagem ao gênero.

Tom B.
São Paulo

Sermões

Gostaria de parabenizar o sr. Paulo Martins pelo artigo *A Mão Portuguesa de Deus* (**BRAVO!** nº 41, edição de fevereiro) sobre os sermões de Vieira. Muito bem estruturado, dá uma boa dimensão da obra e vida do padre jesuíta. O uso de aspas em expressões como "ideologia" e "metalingüística" pareceu-me muito apropriado. A preocupação em atentar para a complexidade do sermão impresso também é digna de nota, pois esse aspecto é pouco observado na historiografia e nas análises literárias. Penso, contudo, que teria sido interessante comparar os *Sermões* da editora Hedra — que, para além da importância da publicação em si, têm o mérito de trazer Vieira para a imprensa com grande destaque — com as outras edições existentes no mercado. Embora falte ainda uma edição crítica que dê conta, mesmo que parcialmente, da grandiosidade do jesuíta, a publicação da Hedra nos lembra que podemos fruir a obra do "Imperador da Língua Portuguesa".

Luis Filipe S. Lima
via e-mail

Linguagem

Lendo o artigo *O Anti-Herói da Lira* (**BRAVO!** nº 39, dezembro de 2000), do sr. Reinaldo Azevedo, deparo-me com este trecho: "Werther padecia de depressão e melancolia. Por isso, dá um tiro nos cornos", etc. Eu não sei quem se daria um tiro nos cornos, mas tenho certeza que Werther não. Esse português, num artigo que se pretende sério, deixa muito a desejar.

Beatriz Maria Stefani
Bento Gonçalves, RS

Correção

Na nota *Violência Repetitiva* (**BRAVO!** nº 42, março de 2000, pág. 81), o nome do conto citado é *A Cidade Ácida*, e não *Chuva Ácida*.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de BRAVO!, rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro; aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Marcelo Joazeiro, Ricardo Jensen de Oliveira (*colaborador*)
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Chefe: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*). *Colaboradores:* Deborah Hodara, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Luciana Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Pavlova, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), André Andrade, Andreas Adriano, Angélica de Moraes, Antonio Prada, Argemiro Ferreira, Ariano Suassuna, Arrigo Barnabé, Arthur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Schultze, Bruno Veiga, Carlos Haag, Carlos Heitor Cony, Carlos Helí de Almeida, Carlos Rennó, Chico Mello, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Daniela Rocha (*Paris*), Dante Pignatari, Diógenes Moura, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Eduardo Graça (*Nova York*), Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Fernando de Barros e Silva, Fernando Bueno, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Rocha (*Nova York*), Flávia Sekles (*Washington*), Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Gilberto Mendes, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Howard Mandel (*Nova York*), Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, Jorge Coli, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Katia Canton, Kiko Coelho, Lauro Cavalcanti, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Lilian do Amaral Vieira, Lorenzo Mammi, Luciano Pires, Luís Augusto Fischer, Luis Fernando Veríssimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Ramos, Luiz Fernando Vianna, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa, Mauro Muszkat, Miguel Pinheiro,Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paulo Fridman, Paulo Martins, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Pepe Escobar, Rafael Lain, Rafael Vogt Maia Rosa, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Sílvia Fernandes, Stella Caymmi, Stephan Doitschinoff, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Teixeira Coelho, Tim Rescala, Tonica Chagas (*Nova York*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel. 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 –
Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

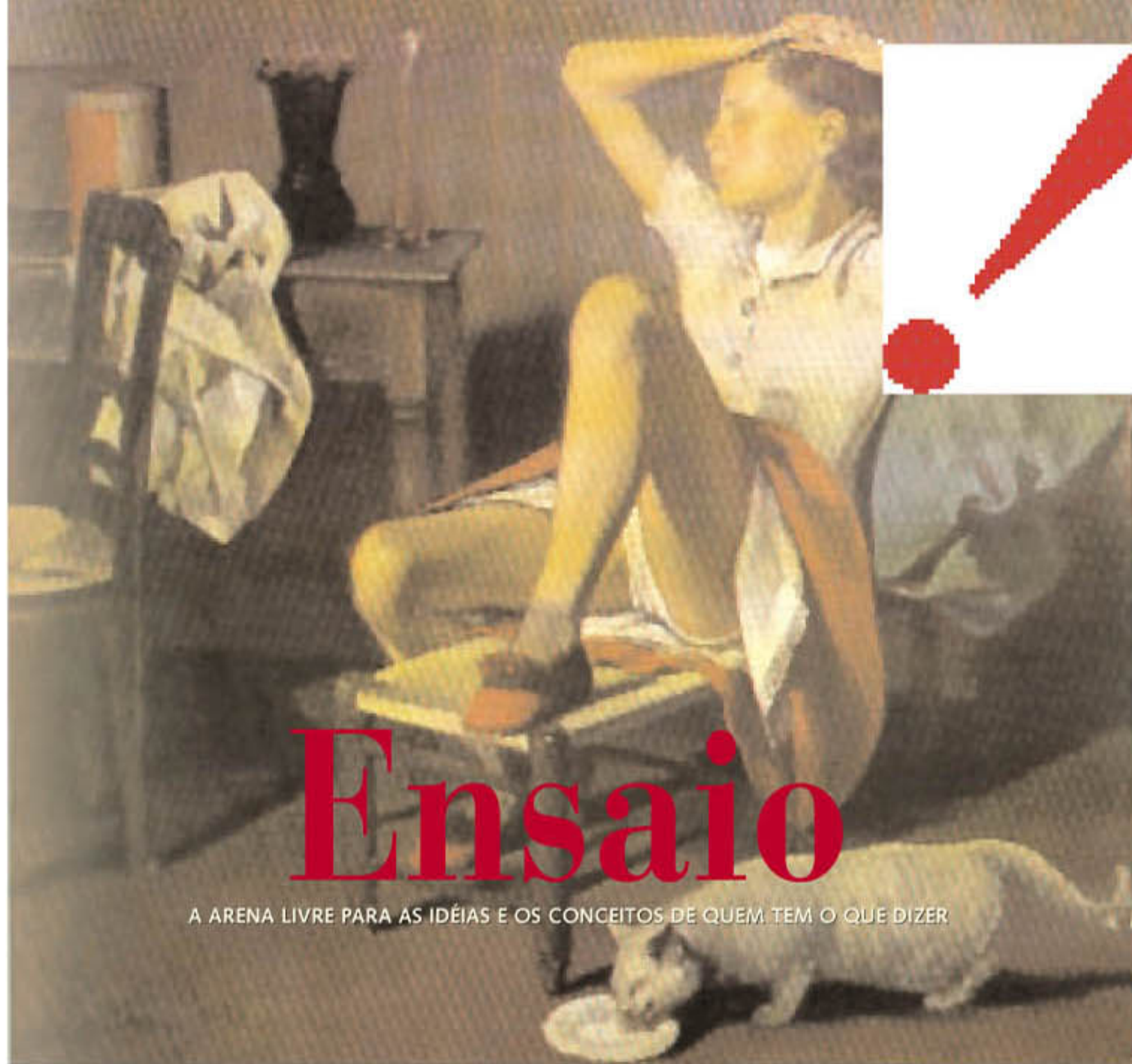
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO — LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. — Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

QUINTESSÊNCIAS

Serenidade e discrição

A distância foi o maior triunfo da arte de Balthus

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

A recente morte do conde Balthazar Klossowski de Rola – que passou a vida assinando como Balthus – parece ter posto fim a uma dessas existências típicas que a ingenuidade ou a indolência dos homens costuma classificar de misteriosas. Os motivos de sua morte não foram divulgados; Balthus passou muito tempo insistindo para que não se divulgassem também os motivos de sua vida. A vida de Balthus – se essa é a palavra – parece ter transcorrido, no entanto, não em enigmas, mas nos mesmos meios-tons discretos que definiam sua pintura. Afinal, no fim das contas, é bem possível que todo homem só consiga ser misterioso não pelo que oculta, mas pelo que revela.

Thérèse Rêvant, **de 1938: obsessões sem nenhum mistério**

Nunca houve mistério em Balthus, só isolamento – o que é substancialmente diferente. Um conservador radical, Balthus não parecia se sentir à vontade com nenhum tipo de exposição – nem de si mesmo, nem de sua arte. Por isso, a imagem máxima de suas obsessões – o gato – está muito longe de representar qualquer forma de sugestão de caráter vagamente sexual, como geralmente se pretende. Gatos são animais muito pouco atraentes que acabaram inspirando um tipo de mitologia que se estende dos egípcios a Baudelaire, Lewis Carroll e Jack Tourneur – uma mitologia que sempre pareceu aliar insinuações ancestrais de uma majestade enfeitiçada a um tipo de reticência aparentemente inflexível.

Que o primeiro registro da obra de Balthus sejam as ilustrações que fez, aos 13 anos, para um romance expressionista cujo herói era um gato – romance que seria prefaciado por Rainer Maria Rilke, na época amante de sua mãe – é, desse modo, mais que natu-

ral. Mais tarde, em sua pintura, os gatos continuariam a celebrar a mais balthusiana das virtudes: a discrição. Impassível e oblíqua, sua arte sempre pareceu enrodilhada em si mesma como um felino sonolento. Era uma atitude que garantia distância de tudo: Balthus nunca fez questão de aproximar-se de quase nada. Essa distância foi o maior triunfo de sua arte.

Por isso, embora se pretenda transformar o grande gesto de introversão de sua vida em símbolo de um enigma e sintoma de um mistério, em nenhum momento Balthus deixou de se comportar simplesmente como um dândi clássico cujas preferências sempre foram marcadas pelo retraimento e, é agradável supor, a perversão. Acatar seu estatuto de figura pública com a resignação lisonjeada da maioria das figuras públicas só poderia configurar, a seus olhos, uma irrecuperável vulgaridade moralmente incompatível com sua estética: para Balthus, a perfeição formal sempre foi uma promessa de felicidade restrita a poucos. Assim, a maior qualidade dessa perfeição talvez estivesse justamente no espetáculo — às vezes petulante, às vezes sensual — de sua própria autonomia. A arte de Balthus parece hipnotizada pela indiferença aristocrática da beleza.

Suas adolescentes, nuas ou não, eram invariavelmente retratadas com a precisão minuciosa de um calígrafo zen — e com a segurança de quem estivesse espreitando, numa travessura arriscada, o movimento secreto de algum elemento básico — como uma onda, uma raiz ou uma nuvem. As adolescentes de Balthus, sempre a meio caminho entre um animal e uma fruta, não parecem permeáveis aos exercícios pós-freudianos de nossa retórica: habitando um mundo próprio e silencioso, são modelos de uma elegância tão rarefeita que parece refratária a virtualmente tudo.

Além disso, no extremo oposto à *Olympia* de Manet, suas adolescentes nunca se importaram com nosso olhar. Falar em qualquer espécie de voyeurismo, desse modo, é não só improcedente como gratuito: pela simples atitude de suas modelos, Balthus conseguia desarmar a voracidade afoita da contemplação voyeur reduzindo sua concentração indelicada a um impulso sem objeto. Falar em pedofilia, do mesmo modo, é só multiplicar as formas de nossa incapacidade em aceitar o óbvio. Sempre foi muito fácil domesticar certas obras a partir de um catálogo conhecido de perversões. Pedófilo? O conde Balthazar Klossowski de Rola nunca foi Humbert Humbert.

Sua representação da mulher, por si só, é um capítulo saboroso e particular da história das representações da mulher na pintura do Ocidente — definida, em seus momentos essenciais, por Rembrandt, Vermeer e Degas. Balthus vislumbrou na tradição herdada do século 19 — tanto em seus exemplos mais modernos quanto na ambigüidade misógina e um pouco fóbica da pintura oficial — um hiato em que a mulher poderia recuperar autoridade, frescor e fascínio. Foi um hiato que soube preencher como ninguém.

Quando comentou Dante Gabriel Rossetti, Walter Pater escreveu que, em sua pintura, a vida era composta por uma crise a todo momento. É absolutamente outra a realidade que a pintura de Balthus adora descrever: ao invés de privilegiar a crise, suas imagens privilegiam uma forma quase maciça de absoluta continuidade. O espaço se organiza como nos grandes painéis da arte religiosa, com figuras que assumem a posição hierática de monumentos e que, por seus gestos, ostentam a solidez pesada de ídolos que pudessem se permitir longos períodos de languidez. O rigor formal que as caracteriza é o maior segredo de sua impossível intimidade: a arte de Balthus é um flerte controlado entre a geometria e a leveza. Não se imagina que algo vá

Jeune Fille à Sa Toilette **(1949-51): autoridade, vigor e fascínio da mulher**

acontecer nem se pode supor que algo esteja prestes a abalar a estabilidade essencial de seu mundo: a pintura de Balthus não se preocupa nem com crises nem com epifanias. O tempo acaba resolvido numa equação na qual a sinuosidade de pernas adolescentes, dobradas com displicência sobre poltronas, *récamiers* ou divãs parece apontar para um universo sem pressa — um universo gloriosamente fechado que pôde ser surpreendido pela alegria ocasional de uma representação atenta.

Impassível e oblíqua, a arte de Balthus parece enrodilhada em si mesma como um felino sonolento

A pintura de Balthus, dessa maneira, sempre passou muito longe de qualquer insinuação erótica: para Balthus, a beleza é simplesmente um mundo reservado cujas leis nunca foram indiferentes ao esplendor físico. Suas adolescentes são infinitamente mais desejáveis que as sibilas de Poussin ou mesmo que as preciosidades neoclássicas de Fragonard ou Watteau — mas ao mesmo tempo são imagens atemporais de um ideal de perfeição puramente abstrato. Nenhuma representa nenhum símbolo: todas são afirmações seguras de um mestre experiente que faz questão de soar tão dogmático quanto uma tautologia.

Sua estética parte de um princípio que inverte a grande ameaça daquela esfinge impaciente: com suas imagens, só é devorado quem as decifra. Assim, respeitar a serenidade tácita de seu estilo é um cuidado que deveria ser seguido como alguma regra básica de etiqueta. Em Balthus, não há profundidade possível: tudo é imediato — e inatingível.

Tem sido fácil tomar sua obra, curiosamente, como se sua arte pudesse se tornar refém de jogos modernos — descobrindo-se em suas imagens citações de Utamaro, Courbet e Hogarth ou aproximando-se sua visão da infância da de Marcel Proust, Fourier, Henry James ou Gide. A verdade é que Balthus nunca deixou de pintar como o mais reacionário dos figurativos: ser tão admirado por Picasso, René Char ou Antonin Artaud é só outra prova de como o Modernismo pode ser um cânone flexível. Mas a imaginação plástica de Balthus sempre foi feudal, de tão avessa à tradição de novidades fáceis do século 20: se em sua juventude chegou a viajar até Arezzo para copiar Piero della Francesca e até Florença para copiar Masaccio, em sua maturidade Balthus nunca pôde passar sem seu volume de Dante, suas reproduções da dinastia Sung ou sua coleção de Chuang-tsé. Sua obra aspirava com firmeza à solenidade dos ritmos de certos murais da Renascença e alternava o estudo dos clássicos italianos com a arte clássica chinesa: talvez por isso Balthus pintasse as paisagens de Champrovent como se fosse algum primitivo em Siena e as planícies de

Chassy como se estivesse atualizando Chu Ying.

Assim, entre Lascaux e Piero della Francesca, Balthus naturalmente nunca admitiu que tivesse havido qualquer progresso; é provável que não conseguisse também reconhecer progresso algum entre Piero della Francesca e Cézanne. Foi uma atitude cultuada pelos modernos: enquanto Mondrian considerava Brancusi um grande realista, Balthus parecia empenhado em estabelecer novas regras sobre até onde o realismo poderia chegar no século das *Demoiselles d'Avignon*.

É um lugar-comum sensato e conhecido repetir que quem está num labirinto não está preocupado com a verdade; está preocupado com a saída. Balthus jamais aceitaria algum labirinto que não fosse uma construção por si só tão deslumbrante que tornaria irrelevante qualquer preocupação mesmo com a saída. Sair de seus labirintos nunca foi um problema; o problema sempre foi como entrar.

Mozart era conciso quando apresentava sua única exigência aos músicos que o executavam: "Com mais doçura, senhores", ele costumava repetir, "com mais doçura". A obra de Balthus é a melhor comprovação da deliciosa atualidade dessa recomendação.

SEMPRE ALERTA

O detetive de Deus

Intriga policial e culpa religiosa em Graham Greene

Por **Sérgio Augusto**

Há exatos dez anos, no início de um *tour* gastronômico e cultural pela Provence, com a agenda abarrotada de diletantes compromissos (localizar e fotografar o que restasse da mitológica casa de praia de Gerald e Sara Murphy em La Garoupe, por exemplo), eis que me veio à lembrança que um de meus heróis literários vivia ali bem perto e que seduzi-lo para uma entrevista talvez não fosse uma missão impossível. Ainda estava em Nice, e meu herói morava em Antibes. Morava, mas, infelizmente, havia meses que se recolhera ao Hospital da Providência, em Vevey, perto de Genebra, na Suíça. Só fui saber disso na manhã do dia 4 de abril de 1991, quando, ao abrir o *Nice Matin*, dei de cara com a manchete: "*L'auteur de* La Puissance et la Gloire *est mort*". Meu herói morrera na véspera. Procurei me consolar do rude golpe do destino visitando o restaurante Chez Félix, onde, sempre na mesma mesa, à sombra de um toldo, Graham Greene almoçava diariamente, e transformando em souvenir a primeira página que o jornal *L'Actualité* dedicou ao distinto defunto, com um belo título de oito colunas: "*Graham Greene: le détective de Dieu*".

Belo, sobretudo, porque preciso, sintético. Ninguém melhor do que Greene armou intrigas policiais e de espionagem atormentadas por culpas e angústias religiosas, com personagens que quanto mais consciência tinham de seus pecados mais perto de Deus pareciam chegar. Se Pascal tivesse a imaginação de Simenon, Greene teria tido um precursor ou um rival à altura. Até hoje, porém, não apareceu outro do mesmo calibre. John Le Carré? Ele próprio nunca deixou de reconhecer a superioridade do mestre. Li tudo do autor de *O Poder e a Glória* que pude encontrar, inclusive resenhas literárias para veículos obscuros, e tendo a concordar com David Lodge, para quem Greene teria sido um dos intelectuais mais importantes do século 20 mesmo que não tivesse produzido uma só obra ficcional. De qualquer modo, a despeito da admiração que até seus comentários cinematográficos despertam, seu forte foi mesmo a literatura, injustamente negligenciada pela Academia Sueca, mas não, felizmente, pela crítica nem pelo público.

> Greene só teria deixado de ser espião ao desconfiar que o amigo Philby trabalhava para os soviéticos

Também procurei ler o que de mais relevante sobre ele foi escrito, ingente tarefa se considerarmos que só o primeiro volume da monumental biografia assinada por Norman Sherry, cobrindo os primeiros 35 anos do autor, possui 725 páginas, já descontado o índice remissivo. Publicado em 1989, pela Viking, *The Life of Graham Greene* foi o único volume que o escritor conseguiu ler, cumprindo parte de uma profecia do biografado, que achava que já estaria morto quando o segundo chegasse às livrarias. "Aliás, acho que até você já terá morrido quando o terceiro volume sair da gráfica", disse a Sherry na primeira das muitas vezes em que se queixou do ritmo lento em que seu biógrafo preferia trabalhar. Preferia ou, quem sabe, fora constrangido a trabalhar.

Greene era um túmulo no que diz respeito à sua vida privada, o que obrigou o biógrafo a uma maratona de pesquisas e entrevistas. Professor de inglês de uma universidade inglesa de pouca expressão e autor de dois livros sobre Joseph Conrad, que Greene apreciara, Sherry foi uma escolha meticulosamente engendrada pelo escritor para sustar, ou no mínimo inibir, outros pretendentes a biografá-lo sobre os quais não teria controle. Sherry, contudo, não foi, ainda bem, o pau-mandado que se previa e acabou indo bem além dos limites impostos pelo escritor. Escrupuloso, cismou de seguir o rastro de todas as viagens que seu biografado fizera até meados dos anos 80, que, como se sabe, foram muitas e a todos os quadrantes, dando-se mal em algumas delas. Sherry quase ficou cego na África e morreu de disenteria no México. Uma misteriosa doença tropical contraída na Ásia obrigou-o a abrir mão de uma parte do intestino. Gastou mais do que podia e até pouco tempo atrás devia uma pequena fortuna à editora, que, naturalmente, não conseguiu se ressarcir com as vendas de uma biografia demasiado alentada e fragmentada sobre um escritor que, apesar de bastante lido, estimado e viajado, não parecia ter tido uma vida das mais excitantes, uma vida para três volumes.

Três volumes são um exagero, sem dúvida, mas a vida de Greene, se contada sem avareza de detalhes, daria mais que uma excitante biografia, daria um ou mais romances e alguns filmes. Românticos e aventurescos. E com diversas passagens copiadas ou repetidas de algumas obras do autor, fiel cultor de romances *à clef*.

Seus casos amorosos, dois deles iniciados com um contato epistolar e prosseguido com uma avalanche de cartas, tornaram-se legendários no mundo literário britânico. Vivien Dayrell-Browning, sua primeira mulher, chegou até ele em 1925, respondendo a um artigo sobre sexo, religião e cinema que Greene, então com 21 anos, escrevera para uma publicação da Universidade de Oxford. Um chá e uma sessão de *Ruas das Lágrimas*, com Greta Garbo, selaram a amizade, que logo virou paixão. Foi por causa de Vivien que Greene converteu-se ao catolicismo. Respeitando a repulsa que ela sentia por sexo, Greene aceitou manter com ela um casamento branco, que compensava satisfatoriamente freqüentando os mais bem fornidos bordéis de Londres. Mas um dia as muralhas de Jericó desabaram, e Vivien lhe deu dois filhos. Greene chifrou-a adoidado, com putas, amantes circunstanciais e pelo menos duas fixas: Catherine Walston e Dorothy Glover. Dorothy acabou homenageada, obliquamente, em *The Confidential Agent*. Catherine teve preito de luxo: ela é a Sarah do recém-reeditado e filmado *Fim de Caso*.

Foi o segundo *affair* do escritor deslanchado por uma carta. "Seus romances me converteram ao catolicismo", revelou Catherine, que convidou Vivien para madrinha. Esta, candidamente, aceitou. Catherine entrou na vida de Greene em setembro de 1946, quando Dorothy Glover já estava pela bola sete, provocando na consciência do escritor o mesmo drama que quase fez pirar o protagonista de *The Heart of the Matter*, dividido entre uma esposa infeliz e uma patética viúva de guerra. Catherine era casada com um latifundiário riquíssimo, de quem nunca se separou. Traíam-se mútua e consentidamente. Foi por causa de uma carta de Greene para ela, por engano endereçada a Vivien, que esta resolveu dar um basta em sua hipócrita relação com o escritor. O tempo fechou justo na hora em que, como em *Núpcias Reais*, aquele musical em que Fred Astaire dançava subindo pelas paredes, Elizabeth 2ª se casava com o príncipe Phillip.

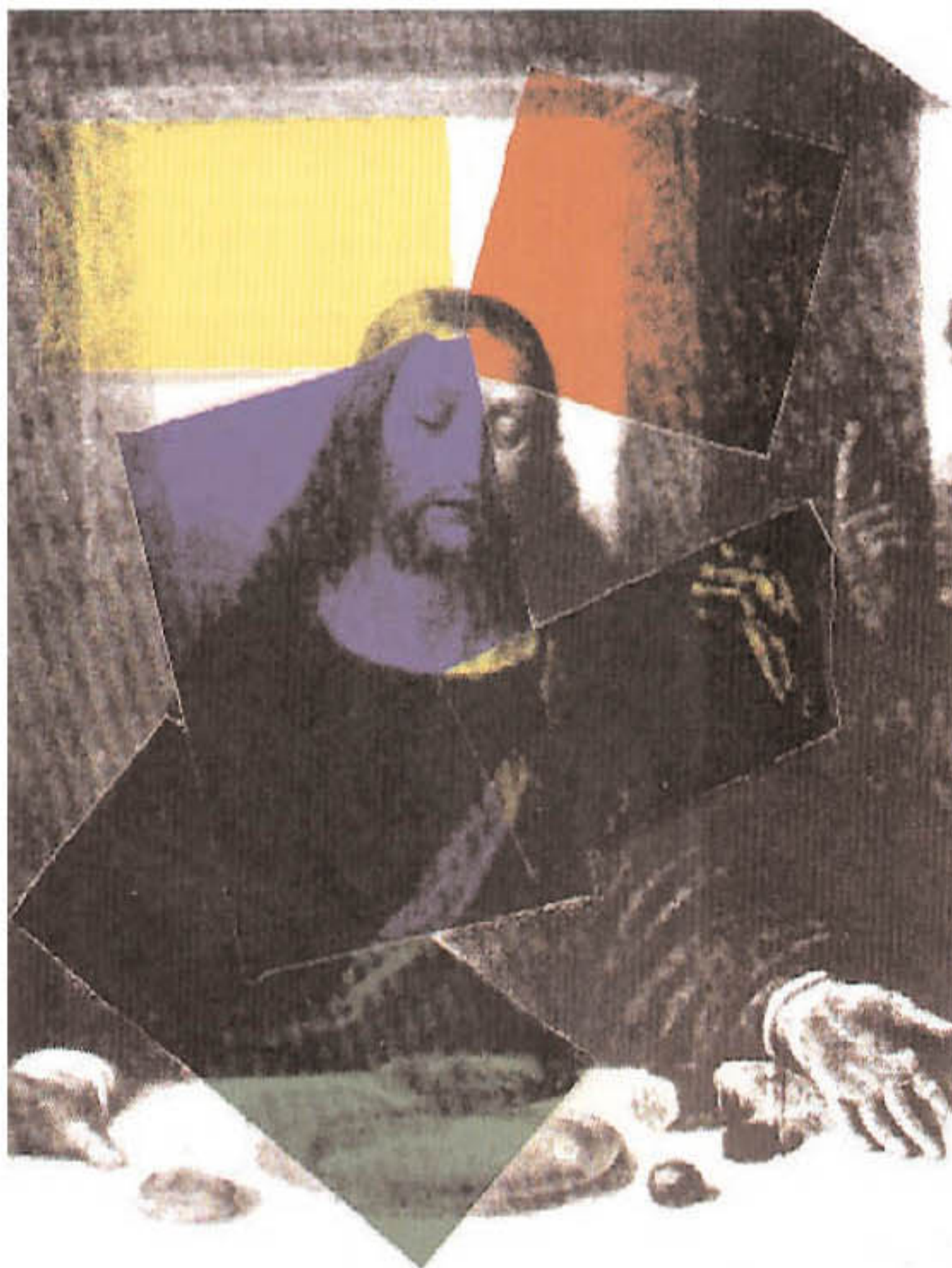
Cartas trocadas, um casamento real como pano de fundo de um arranca-rabo conjugal. Mais cinematográfico (ou literário) impossível.

Não menos dramático foi o final da vida de Catherine. Entregue ao álcool depois que Greene a deixou, virou um trapo, con-

traiu um câncer e não permitiu que o ex-amante a visse meses antes de morrer, em 1978. Depois de uma fugaz transa com a bela atleta sexual australiana Jocelyn Rickards, colecionadora de intelectuais ingleses (do filósofo A. J. Ayer ao dramaturgo John Osborne), Greene sossegou o facho com Yvonne Cloetta, por volta de 1966, quando fixou residência em Antibes. Ela é a misteriosa Y a quem seu último livro, *The Captain and the Enemy*, é dedicado e também a ainda mais enigmática HHK (acrônimo de "*healthy happy kitten*", gatinha feliz e saudável), a quem Greene dedicou *Travels with My Aunt*.

Norman Sherry ainda mourejava no primeiro volume de sua biografia quando Greene fez do padre espanhol Leopoldo Duran, professor de literatura inglesa e futuro modelo do epônimo personagem de *Monsignor Quixote*, o seu Boswell — a quem revelou coisas que jamais chegaram aos ouvidos de seu biógrafo autorizado e só saíram em livro três anos depois de Duran ter dado a extrema-unção ao amigo: *Graham Greene: Friend and Brother* (Harper Collins). Enquanto isso, Anthony Mockler escrevia outra biografia, à revelia do escritor, que conseguiu na Justiça suspender sua publicação por cinco anos. Em 1994, no quinto aniversário de morte do escritor, Mocker logrou finalmente pôr à venda *Graham Greene: Three Lives*. Quase ao mesmo tempo também *Graham Greene: The Man Within*, do americano Michael Shelden, chegou às livrarias. Editada pela Heinemann, é a mais demolidora biografia que um admirador do escritor poderia ter escrito.

Shelden jura que adorava Greene incondicionalmente antes de sair em campo para inventariar sua vida. No meio do caminho, passou a desprezá-lo como ser humano. Embora ressalve que sua admiração pelo escritor Greene em nada diminuiu depois do que descobriu sobre o seu caráter, ele tudo faz para induzir os leitores a não separar o homem do artista e a confundir sua vida com sua obra. Comigo não deu certo. Nem com David Lodge, que na *New York Review of Books* acusou-o de especular além da conta e firmar sobre bases muito frágeis suas acusações de que Greene era um contumaz tarado (dado a intercursos carnais em locais públicos e até atrás de altares), com desvios sado-masoquistas, e anti-semita.

The Last Supper (Christ), **de Andy Warhol: paixões sob o catolicismo**

Espião, todos sabem que ele foi, mas só Shelden acredita que ele nunca largou a profissão, que todas as suas viagens pelo mundo afora eram patrocinadas pelo serviço de inteligência britânico. Seu envolvimento com o M16, a CIA inglesa, durante a 2ª Guerra Mundial, daria um filme. Aliás, deu não apenas um filme, *O Terceiro Homem* (Harry Lime, o personagem de Orson Welles, foi inspirado na figura do agente duplo Kim Philby), mas até romances, como *O Fator Humano*. Greene era grande amigo de Philby. Acredita-se que só tenha largado o M16 no melhor da guerra ao desconfiar que o amigo (e seu superior) espionava em favor dos soviéticos. Nunca admitiu essa versão dos fatos. Certa vez, indagado sobre como reagiria caso tivesse descoberto que Philby era um espião infiltrado, respondeu: "Eu lhe daria 24 horas para fugir e depois o denunciaria". Rick Blaine, aquele dono de um cassino em Casablanca, não teria dito e feito melhor.

CAMINHOS DO NOVO

A bênção e os dólares

O Brasil não defende tesouros culturais que dariam lucro

Por Jefferson Del Rios

Há um ponto, lá no alto da burocracia e diplomacia verde-amarela — inatingível pelos do lado de cá, aqueles que o jornalista Cláudio Abramo, cético e sarcástico, definia como "a tigrada" —, que bem poderia ser o cenário glauberiano de um acontecimento redentor. Um momento imaginário em que fosse possível romper a risca-fina-tropical-inglês-do-protocolo e a geometria precisa dos cavanhaques oficiais com o brado em uníssono: "Saravá!".

Quando o grandioso crepúsculo do Planalto Central estivesse baixando, na natureza e nos gabinetes refrigerados, os ministros das Relações Exteriores, Celso Lafer, Cultura, Francisco Weffort, o secretário da Receita Federal e os presidentes dos bancos Central e do Brasil dariam as mãos e entoariam: "A bênção maestro Moacir Santos, tu que és tantos como a Bahia de Todos os Santos. Saravá!". Em Pirituba, bairro de São Paulo, Mestre Doda, figura querida do Candomblé, homem fino, amigo de acadêmicos, acharia justo. Ele, sempre discretamente visitado por cabeças coroadas federais, estaduais e municipais (segredo que não se vai violar), ficaria contente em ver os bacanas se dando conta das possibilidades econômicas e os bons efeitos na balança de pagamento da produção cultural de brancos, mulatos e negões de gênio como Moacir Santos. Atentando para o fato de que a produção artística nacional — sobretudo a música popular brasileira — é um produto de exportação que deveria render milhões de dólares, e rende, mas para multinacionais do disco. Isso pelo lado pragmático vigente (o empresariado local expressou contentamento ao saber que o professor Lafer, um dos seus pares, imprimiria uma linha mais econômica ao ministério). Mas há mais razões. Custaria barato e faria muito bem à dignidade nacional se o Itamaraty reconhecesse os artistas brasileiros que estão no exterior como diplomatas informais (e, vá lá, agentes econômicos) que até dispensam o passaporte vermelho. Só não querem ser chateados nas alfândegas com desconfianças ofensivas, exigências cubistas, papéis, taxas e revistas. Isso para começar.

O que se pede aqui é uma operação séria para conciliar mercado com o ouro fino das artes

O *Caderno T*, suplemento cultural que circula encartado na revista **BRAVO!**, trouxe na edição de fevereiro um dossiê inquietante sob o título *Alfândega — Carga Pesada para a Arte*. E o subtítulo: *O Que É Bem Cultural? Com a Palavra a Receita Federal*. Está tudo ali nas palavras de gente séria ouvida pela crítica de artes plásticas Angélica de Moraes: artistas, curadores de exposições, diretores de museus, promotores de festivais e profissionais de áreas assemelhadas. O criador nativo vai ao exterior defender nossas cores e, na volta, é visto como um suspeito. Suas obras ou material de trabalho (objetos delicados, raros, caros, perecíveis) correm o risco de ser

vistos como muamba sonegadora do fisco. Que se ouçam, mais uma vez, os grupos teatrais, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e os diretores de museus. Há providências reparadoras em andamento (a Instrução Normativa nº 40, que tenta remover obstáculos), mas, se ainda "o caminho é de pedra, como posso sonhar?" (Fernando Brant/Milton Nascimento), é preciso chover no molhado, bater na tecla. O artista brasileiro deveria chegar ao estrangeiro com plena cobertura dos consulados e, onde existir, do Banco do Brasil. Isso de certa forma acontece, mas não é uma operação normal, culturalmente assumida pela burocracia.

O que se fantasiou acima, sem perda da consideração com as ilustres autoridades, assim foi feito na expectativa de uma decisiva ação interministerial pela valorização da obra de brasileiros como Moacir Santos, maestro, compositor, arranjador e sax divino, há 30 anos nos Estados Unidos a serviço da mais poderosa indústria de entretenimento do planeta (disco e cinema). Quem sabe, documenta e divulga isso? Quando haverá o "tombamento histórico" de Laurindo de Almeida e Baden Powell, gênios do violão com toda sua produção, de décadas, em catálogo, menos no Brasil ("Laurindo quem?" – entreouvido em São Paulo na loja *cult* onde só há um único disco de Baden, recém-falecido). Quais serão os inovadores, na diplomacia e na área econômica, a arquitetar uma negociação político-jurídica que permita o resgate desses e tantos outros mestres (o problema vem desde Bidú Sayão) ou a vender (que passe o verbo) ao mundo os músicos, bailarinos, artistas plásticos e atores? Na área interna, o Ministério da Cultura, enfim visível, tem muito a fazer para cobrir o território nacional. O dólar está na parte externa. Quem reavivará o esforço criativo e generoso dos embaixadores Wladimir Murtinho, um profissional que deu rumos à Divisão Cultural do Itamaraty; Paschoal Carlos Magno (assessorou Juscelino Kubitscheck; com a ditadura, foi congelado na carreira até ir para casa) ou Mário Dias Costa (apoiou o primeiro espetáculo de Bossa Nova no Carnegie Hall, Nova York, no dia 21 de novembro de 1962 – na platéia estavam Miles Davis, Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan, Errol Garner e Herbie Mann –, quando se abriu o mercado mundial para o gênero). O que se pede aqui, com assumida impaciência (prato cheio para o tecnocrata, frio como uma tilápia, explicar que é uma bobagem voluntarista) é alguma operação séria para conciliar mercado com o ouro fino das artes. Os franceses são ótimos no assunto. Não se envergonham de parecer chauvinistas: barram mesmo a maré industrial-cinematográfica americana e controlam a invasão do lixo da indústria do disco. Revelam um traço de orgulho cultural e sentido de nação (na França não teve conversa: a versão local da Disneyworld viu-se compelida a abrir mão da assepsia não alcoólica infantilóide e teve de servir vinho aos freqüentadores). A programação de rádio brasileira é porta-voz do *muzak* internacional. Intelectuais portugueses visitantes ficam particularmente chocados. Ligam o rádio e se sentem nos Estados Unidos. Um deles passou dez dias esperando, em vão, ouvir Elizeth Cardoso. "O pior é que nem Billie Holiday vocês tocam", comentou.

Superar o insuperável: a tecnocracia e as "bobagens voluntaristas"

FOTO GETTY IMAGES

O que Glauber e Darcy Ribeiro pregavam, às vezes de maneira desordenada, e até anedótica, pode ser viabilizado por administradores inovadores (inevitável o desejo politicamente nada correto de parodiar Jorge Ben Jor: "Chama o síndico Cristovam Buarque" – ele soube fazer o novo e o melhor, na universidade e no governo de Brasília). Em plena vigência de "o mercado regula", vibra a necessidade de dar sustentação à linha dos que não podem resistir a uma concorrência predadora. Para cada *Central do Brasil*, quantos caem no caminho? O que os Nanás Vasconcelos podem realizar sozinhos? Se ajudados, serão viáveis, elevarão a imagem pátria oscilante entre o futebol e a favela. Darão lucro. Lucro. É bom lembrar que, na presidência, o impenetrável e áspero Charles de Gaulle saiu da moldura imperial e histórica para receber, gentilíssimo, a pessoa que, com seus filmes, trazia para a França tantas divisas quanto a exportação de vinhos: Brigitte Bardot. Arte brasileira, em casa ou em trânsito, também é *business*? Que se façam negócios desde que não se avilte ou dificulte a livre criação. Ao Estado e seus circunspectos operadores só se pede que lembrem do maestro Moacir Santos, agora citado como figura simbólica de um projeto de economia e ação diplomática pela cultura. O ex-ministro e ex-senador paulista Severo Gomes, homem público atípico no melhor sentido, gostava de dizer que só com coragem empreendedora, sem medo da irresponsabilidade, a verdadeira inteligência floresce. Por que não?

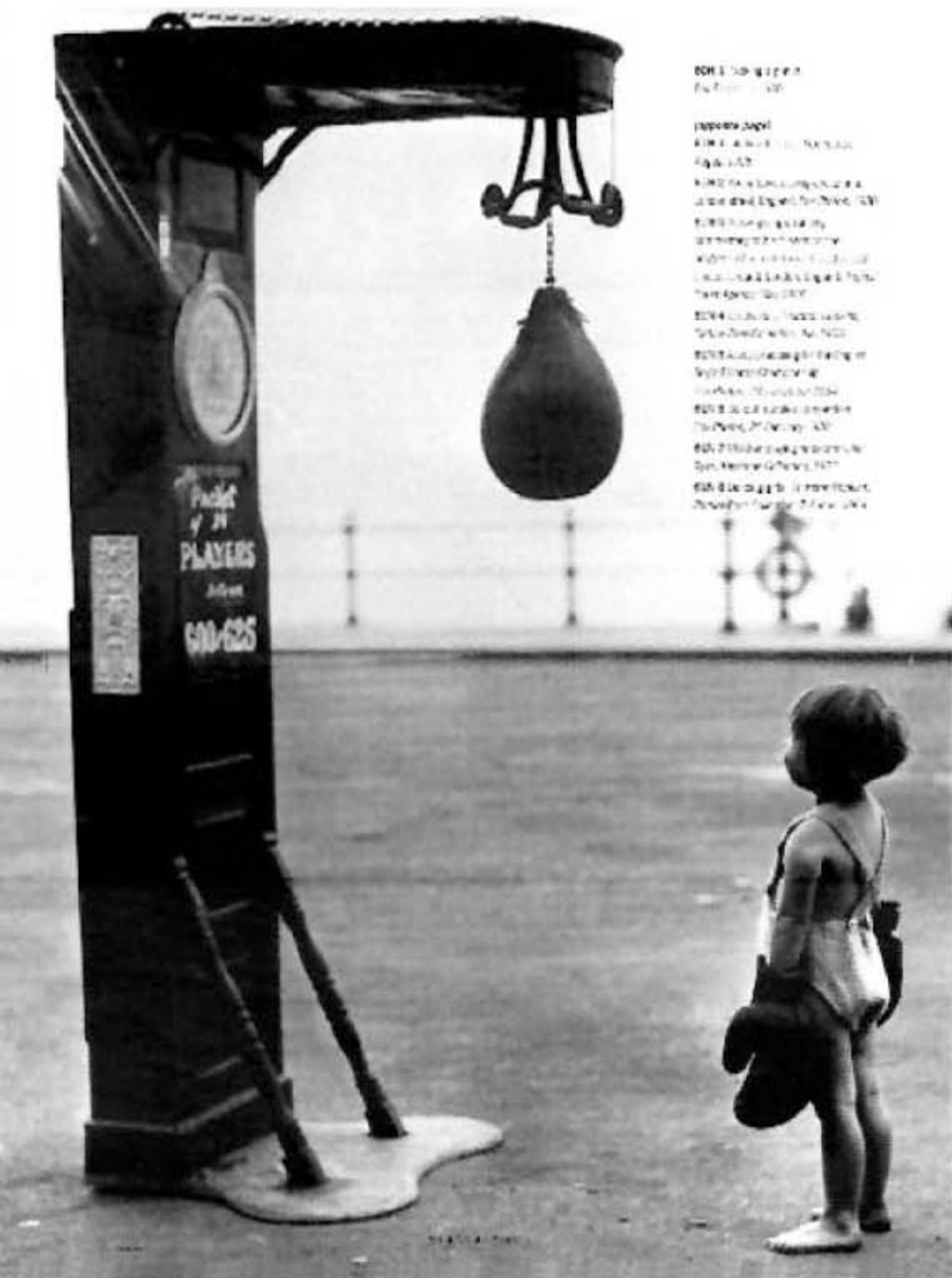
O ANTILEVIATÃ

O náufrago e a bóia

Humildade neste país é opinar sobre o que se desconhece

Por Olavo de Carvalho

Que é que desperta num sujeito a compulsão irresistível de exprimir sua opinião sobre um assunto que nem sequer lhe interessou o bastante para que se desse o trabalho de estudá-lo? De onde vem esse impulso demencial de ensinar sem saber?

Uma vez, numa aula, como eu contestasse a noção vulgar de "história dos vencedores", alegando que justamente os perdedores do presente vão buscar refúgio na investigação do passado, um ouvinte, indignado, protestou que "a maioria esmagadora" das obras célebres de historiografia exemplificava aquela noção. Para não perder tempo com a demonstração do óbvio, solicitei apenas que o cidadão citasse cinco dessas obras célebres. Se ele pudesse apontar cinco títulos, prometi, eu admitiria que eram a maioria esmagadora. Evidentemente, ele não citou nenhum. Mais tarde reclamaram que humilhei a criatura. Mas não tinham idéia de quanto pode ser humilhante, para o homem que estudou um assunto por décadas, ser confrontado em pé de igualdade com o opinador ignaro, diante de uma platéia

que vai nos julgar antes pelas simpatias pessoais e ideológicas do que pelo conhecimento da matéria. Nunca me saí mal dessas situações, mas a simples anuência de entrar nelas, em nome do dever de ensinar, requer da gente uma dose de humildade que as pessoas em geral estão longe de imaginar. O que entendem por humildade é outra coisa. Humildade, neste país, consiste em arrotar opiniões sobre o que se desconhece e exigir que o sujeito que conhece as aceite como se valessem tanto quanto as dele. Humildade é complacência deleitosa com a própria ignorância, acompanhada de desprezo pelo saber. Exigir respeito pelo conhecimento, querer que o sujeito aprenda antes de opinar, ah!, isto sim é orgulho, é soberba, é pecado mortal.

Não é possível que a classe instruída de um país tenha tantos debilóides, tantas personalidades pueris

Quanto mais observo os hábitos das classes falantes no Brasil, mais este em especial me parece estranho e doentio. Pois eu, quando algum problema me chama a atenção, sinto o impulso exatamente oposto: quero saber mais. Faço perguntas, investigo, leio livros, obtenho o máximo de dados sobre a evolução das discussões e, uma vez de posse de uma visão suficientemente abrangente do *status quaestionis*, deixo que toda a complexidade e todas as contradições do assunto fiquem cozinhando dentro de mim, se preciso por anos a fio, até obter alguma intuição que me permita reordenar os dados na forma de uma solução. Durante toda essa incubação, não sinto nenhum, nenhum impulso de falar a respeito, ao menos para um público maior, precisamente porque tenho a consciência de que qualquer coisa que eu dissesse aí não seria mais que uma ejaculação precoce, expressão da minha confusão interior, que na melhor das hipóteses arriscaria persuadir o ouvinte sem ter-me persuadido a mim mesmo. O desejo de falar só nasce depois que alcancei o *insight*. Mesmo um *insight*, no entanto, não é prova de nada, e a mera posse dele não me autoriza nem me impele de maneira alguma a assumir minha opinião polemicamente, a defendê-la com brio contra as hipóteses concorrentes. Isto só acontece muito depois, quando uma sucessão de *insights* convergentes me deu um sentimento de certeza razoável, sobrevivente ao teste das contradições. E mesmo assim, porca miséria, pode dar tudo errado.

Quando digo que "eu" sou assim, por favor não entendam que estou descrevendo uma idiossincrasia, um modo pessoal de ser, tão bom ou tão ruim quanto qualquer outro. Não estou falando de mim enquanto indivíduo, mas enquanto tipo e representante do ofício intelectual. Não sou assim porque sou o Olavo. Sou assim porque sou um homem de estudos e porque essa curva de acumulação, incubação, descoberta e confirmação é a reação habitual, normal – e normativa – de todo homem de estudos, de todo homem que tenha a vocação e a devoção da vida intelectual. Sou assim porque aprendi que era preciso ser assim para aprender alguma coisa. Uma educação superior, no fim das contas, não visa senão a desenvolver no estudante esse modo de conduta interior, esse estilo, esse *savoir-faire* cognitivo que leva de uma pergunta inicial a uma resposta digna de ser transmitida ao público.

O que me deixa espantado, neste país, é o número de pessoas que sentem o desejo de aparecer em letra de forma não somente antes de ter elaborado o assunto por dentro, não somente antes de ter adquirido uma visão suficiente do *status quaestionis*, mas antes mesmo de haver colocado o problema para si mesmas e de ter adquirido os rudimentos de informação disponível a respeito. O desejo de opinar não é aí um impulso que brote de dentro, um desejo normal de exteriorizar vivências interiores. É uma reação epidérmica à excitação ambiente, uma comichão, um vício. A moeda verbal que circula nesse comércio não vale, rigorosamente, nada. Não há por trás dessas palavras uma intuição, uma percepção real, uma experiência cognitiva, por mais rudimentar que seja. Há apenas a estimulação verbal externa que suscita a imediata resposta verbal. Já comparei essa circulação de palavras ao *herpes labialis*, que transita de boca em boca sem passar pelo cérebro.

Sucedâneos da substância cognitiva e humana faltante, sobram nessas comunicações dois elementos, também puramente exteriores e verbais, que aos poucos vão configurando um estilo – o estilo brasileiro de errar. De um lado, o tom autodignificante, o bom-mocismo, o apelo aos estereótipos correntes de uma "ética" enlatada como premissas autoprobantes cuja mera convocação já bastasse para demonstrar qualquer argumento e impugnar definitivamente os seus contrários. De outro lado, a absoluta incapacidade de discernir entre um argumento e uma simples combinação de frases. O número de pessoas – pessoas letradas, universitárias, às vezes formadoras de opinião – que me aparecem invertendo a ordem de frases minhas e acreditando piamente que com isso inventaram um argumento demolidor contra minhas afirmações é algo que chega a me desorientar, a me fazer conjeturar se não é tudo apenas um sonho mau, a me infundir dúvidas quanto à existência do mundo exterior. Simplesmente não é possível, digo então para mim mesmo, que a classe instruída de um país tenha um contingente tão grande de debilóides, de bobinhos, de personalidades pueris. Mas tem.

Por quê? Por que, raios, tantas pessoas com diploma superior já não têm a mínima idéia do que seja uma educação superior? Será impossível adquirir essa idéia numa universidade brasileira? Parece que sim. A minha adquiri por outros meios, que não hesito em recomendar ao leitor. Adquiri-a investigando as biografias e autobiografias intelectuais de grandes estudiosos. Li centenas de depoimentos como o de Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, *Como Aprendi o Português*, de Paulo Rónai, ou as notas de laboratório em que Michael Faraday registrava, dia a dia, seus avanços e retrocessos na arte da descoberta científica. Foram-me especialmente úteis as *Autobiographical Reflections* de Eric Voegelin, o *Essai d'Autobiographie Spirituelle*, de Nikolai Berdiaev, os estudos de Julian Marías sobre a formação educacional de José Ortega y Gasset, os vários volumes da autobiografia de Georges Gusdorf e os depoimentos sobre sua vida universitária que Otto Maria Carpeaux deixou espalhados ao longo de seus livros de ensaios. Chego a pensar que esse gênero de escritos é minha leitura predileta. Pelo menos foi a que mais me ajudou na vida, a mim que não tive mestres vivos antes dos 30 anos de idade (cá entre nós: graças a Deus!) e que tive de abrir caminho por minhas próprias forças, o que teria sido impossível na base da tentativa e erro, sem o exemplo iluminante desses desbravadores da arte de aprender.

Identificando as classes falantes: o hábito de saber menos

Não vou, com essa sugestão, salvar o país do naufrágio intelectual. Mas não custa jogar uma bóia entre as ondas, por via das dúvidas. Talvez haja sobreviventes, e para o náufrago da História uma dica, às vezes, vale a vida. !

FOTO KEYSTONE

A revolução revista

Igor Stravinsky, que unificou cinco séculos de música sem postular a vanguarda, ganha novas leituras críticas dentro e fora da Rússia nos 30 anos de sua morte

Por Regina Porto e Mauro Muszkat

Em representação gráfica, nestas páginas, a expansão da música conforme Stravinsky (à dir., em 1961): o cantochão gregoriano, a polifonia renascentista, o verticalismo harmônico em Bach, o cromatismo wagneriano, a timbrística de Webern, o serialismo integral e, por fim, sua geometria estrutural e multidirecional

Compositor responsável pela estrondosa implosão de cinco séculos de história da música em pelo menos uma obra de notoriedade absoluta, *A Sagração da Primavera*, o russo Igor Stravinsky (1882-1971), jamais atribuiu a si mesmo um caráter "revolucionário". Tampouco admitiu, em música, a capacidade de expressar o que quer que fosse – sentimentos, idéias, estados mentais, fenômenos naturais. No seu austero conceito de arte, os atributos da música seriam mais pragmáticos e também mais filosóficos: ordem, em primeiro lugar, com a qual se articula a relação do homem com o tempo. De diferentes formas isso vem expresso em seu livro *Poética Musical* – poética esta sem lirismos, que recupera o sentido aristotélico do termo, ou seja, "como fazer". Todo o seu pensamento de âmbito formal, fundado sobre bases rigorosas do estudo e traduzido em sons, seria interpretado e condenado à distância pela estética stalinista do antigo regime soviético, que faria recair sobre ele a acusação de um exercício e uma prática "formalistas".

Nesta última década, com o fim da União Soviética, a Rússia e seus fenômenos culturais voltam ao foco das atenções com interesse renovado: muito ainda há a descobrir e debater fora e mesmo dentro do país, como nota o crítico de música russo Dmitri Ukhov, de Moscou, em texto especial para **BRAVO!** (*leia adiante*). Não seria diferente com Igor Stravinsky, seu mais vigoroso nome no século 20, ainda que desde a Primeira Guerra ele tivesse se expatriado por convicções políticas, das quais advém também seu recorrente desconforto com termos como "revolução" e "vanguarda". Exilado (morou na França, Suíça e Estados Unidos), Stravinsky via com péssimos olhos a simpatia de certa elite intelectual pelo governo soviético. "Confesso ser totalmente insensível ao prestígio da revolução", dizia, a respeito de qualquer revolução, artística ou ideológica. Como teórico e esteta, reconheceu sinceramente o vigor daqueles que chamava "avatares" da música russa, como Tchaikovsky; criticou pontualmente o nacionalismo tutelar, equivocado e "populista" do Grupo dos Cinco; defendeu como "única e verdadeira desordem" a obra de Scriabin. Talvez Stravinsky tenha tentado negar seu atavismo russo, conforme querem fazer crer novos biógrafos (*leia box*). Mas a Rússia, esse mito fabuloso que se realimenta incessantemente e, como a *matryoshka*, um jogo de bonecas de madeira, se esconde dentro de si mesma, grandiosa e enigmática, essa Rússia simbólica jamais saiu de Stravinsky – malgrado seu anseio íntimo. O músico, que jamais escondeu sua inimizade ideológica com os comunistas, seu horror aos modelos de arte impostos pela cultura proletária, sua discórdia dos ideais revolucionários, não soube o que fazer com o território de dimensões geográficas e humanas continentais que nele habitava, pleno de símbolos de tempos imemoriais e vastas estepes reais e imaginárias.

A Rússia primitiva, mito fabuloso que se realimenta de si mesmo como uma *matryoshka* (à dir., em figura estilizada), jamais se perdeu de Stravinsky: dimensões geográficas e humanas continentais do país são a essência do estilo primordial do compositor

A Rússia primitiva (não a pitoresca, folclórica, estereotipada) sempre o fascinou. Como, da mesma forma, sempre o angustiou o "problema do destino histórico" de seu país. Em aulas na Universidade de Harvard, no início dos anos 40, dizia: "A Rússia tem visto apenas conservadorismo sem renovação, ou revolução sem tradição". Lamentava o desperdício do inesgotável poço de musicalidade do povo russo, que ele, com o benefício de várias técnicas adquiridas, soube expressar como ninguém. O gênio culto de Stravinsky manifestou, desde os primeiros títulos, um instinto nacional brilhante. Sua produção mais representativa concentra-se nos balés, comissionados por Sergey Diaghilev. Igor Stravinsky é, por excelência, o músico do gesto, do movimento, da mutação constante. A densidade rítmica e timbrística de seu *O Pássaro de Fogo* (1910), baseado em um conto de fadas, não esconde o discurso musical inspirado no folclore russo, tampouco o requinte orquestral herdado de Rimsky-Korsakov, seu professor. Ele é o primeiro a se reconhecer na descendência da "grande escola russa" do romântico Pietr "*Kitsch*" Tchaikovsky (como Ilitch foi anunciado certa vez na imprensa americana).

A música de Stravinsky brinca – não um jogo inconseqüente, mas o bom e bem calculado jogo. Em palestras, ele falava de "procedimento por eliminação" e defendia a organização racional dos sons. O francês Claude Debussy, compositor, como ele, radical da contemporaneidade, usava a seguinte imagem: "Stravinsky fala de sua obra como uma criança que diz 'meu pião, meu arco'. E ele de fato é como uma criança mimada, que às vezes põe o dedo no nariz da música. Velho, ele será insuportável, mas por enquanto ele é incrível". Com *Petrushka* (1911), deu-se a grande novidade formal de sua obra: plano harmônico, com acordes octatônicos e superposição de tonalidades, autonomia e preponderância do ritmo percussivo, irregular e descontínuo, que articula a gesticulação mecânica e lúdica da bizarra personagem, uma boneca-fantoche. A partir desse balé, seu estilo (ou "fisionomia musical", dizia) está consolidado de forma a superar o conceito que ele mesmo havia elaborado: um conjunto de fatores individuais e coletivos que se sobreponha aos de seus contemporâneos, que "irradie os raios de seu gênio bem para além de sua própria época". O que dizer, então, do alcance da produção stravinskiana, que tomou capítulos inteiros assentados sobre a história da música universal para, em algumas partituras, sintetizá-los? Sua obra não só acena com perspectivas formais até então inimagináveis: antevê os riscos de seus sucessores na originalidade "monstruosa" e a qualquer custo, errática e isolada em si mesma.

FOTO HULTON/GETTY

Petrushka, balé de 1911, define a "fisionomia musical" de Stravinsky e marca a novidade formal de sua obra no plano harmônico e no ritmo irregular, com o que se articula a gesticulação mecânica e lúdica da personagem, uma boneca-fantoche (à esq.)

Seu balé *A Sagração da Primavera* (1913), obra de maior ruptura na cena de concerto européia, estreada em Paris pela companhia de Diaghilev e dançada por Nijinski, teve uma das reações mais polêmicas já registradas na história da música. Para Stravinsky, no entanto, melhor a "honestidade do público" do que o "juízo oficial" da crítica especializada. A repulsa inicial foi seguida de uma reavaliação elogiosa do impacto sem precedentes que a obra representava – e de uma assimilação inesperada (em 1940, trecho da partitura integraria a trilha do desenho animado *Fantasia*, de Walt Disney). A revolução expressa em *A Sagração...* deu-se pela primazia do ritmo sobre os demais parâmetros composicionais, rompendo com o domínio que a melodia exerceu por mais de quatro séculos na música ocidental.

Se a Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Webern e Alban Berg) inovou a sintaxe e a morfologia em termos melódicos (ou horizontais) e Debussy, em termos harmônicos (verticais), coube a Stravinsky ocupar-se da rítmica: *A Sagração...*, de forte poder de tensão, transe e excitação física, remete à vitalidade corporal, profana e orgiástica. Em torno do tema – o rito pagão da morte, o mito purificador da vida –, forma e estrutura de "alta matemática" correm em tempo não-linear, com conglomerados sonoros e ruidistas. É novo. E arcaico.

Stravinsky redimensiona o espaço dado à linguagem corporal na audição musical, num movimento contrário à cisão entre pensamento, emoção e gestualidade que caracteriza a audição incorpórea, tão abstrata que negligencia e condiciona o corpo vivo a uma

Em Nome da Tolerância

Compositor antecipou o Pós-modernismo e os conflitos da era moderna. Por Dmitri Ukhov, de Moscou

Em 1971, por ocasião da morte de Igor Stravinsky, a revista de música britânica *Tempo* comissionou duas obras aos compositores soviéticos Edison Denisov e Alfred Schnittke. Eram então cúmplices na dissidência da vanguarda que fazia oposição à estética oficial comunista. Na arte, porém, não podiam ser mais diferentes. Mesmo assim, ambos acabaram escrevendo tributos em conformidade e procedimento musicais similares: cânones! Claro, as duas obras derivavam do *Cânone Duplo in memoriam Raoul Dufy*, de Stravinsky. E ambos empregaram notas com base na nomenclatura musical correspondente ao nome de Stravinsky. Não foi coincidência.

Arnold Schoenberg (à esq.), mentor da Segunda Escola de Viena e do dodecafonismo: Stravinsky, um "modernisky"?

FOTO ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, VIENNA

Stravinsky havia mostrado a eles a liberdade de *A Sagração da Primavera* e a disciplina do serialismo tardio. Mas, se Schnittke e Denisov eram novidade em plenos anos 50, a música de Stravinsky já vinha proibida nos conservatórios soviéticos havia um quarto de século. A abertura só foi concedida a ele a partir da distensão antistalinista de Nikita Kruschev. No fim de 1962, o compositor — que tinha como verve saudar Mussolini sob o pretexto de que "o inimigo do meu inimigo (isto é, o poder bolchevique) é meu amigo" — veio para a União Soviética. Constatou então que ainda era lembrado e amado em sua terra natal; e que em sua antiga casa em Leningrado (hoje São Petersburgo) havia, como ainda há, uma placa na qual lê-se que... Eduard Napravnik, um diretor de balé de segundo escalão, vivera ali.

Durante a turnê, quase toda a programação foi conduzida por Robert Craft, mas Stravinsky apareceu no encerramento do último concerto para reger um arranjo seu de um tema popular, a *Canção dos Barqueiros do Volga*. Bem poucos, entre os mais antigos, sabiam que aquele arranjo havia soado em rede nacional na Rússia, em 1917, durante o governo provisório dos mencheviques. Coisa que os oficiais comunistas não sabiam. Quando, mais tarde, eles se deram conta do fato, a música, claro, foi banida das salas de concerto. Como seria banida a maioria das obras posteriores do período serial do compositor. Mesmo seu balé *Les Noces* era considerado suspeito, inclusive por seu patente texto sexual. Num artigo que espantosamente viria a ser republicado no ano de 2000, uma figura literária oficial ousou chamar a obra de "inadmissível".

Em seu país natal, Stravinsky era aceito apenas como discípulo de Rimsky-Korsakov e como autor de *A Sagração da Primavera*. Na metade dos anos 60, a maioria das obras dos estudantes soviéticos de composição era, potencialmente, *remake* da célebre partitura. (Todo o chamado Neofolclorismo — Rodion Shchedrin, Sergei Slonimsky, Georgy Sviridov, Valery Gavrilin — é dessa época, bem como o Neoclassicismo acadêmico.) Nos anos 80, aos poucos as restrições oficiais foram se abrandando, mas aí já era tarde. Stravinsky, com sua técnica de colagem e poliestilismo, soava disciplinado demais para a estética pós-modernista, ou mesmo para o chamado Neo-romantismo. Ora, de modo algum! Meu ponto de vista é que a arte do século 20 divide-se em duas grandes correntes: a vanguarda e o Pós-modernismo. Em outras palavras: o não-figurativo, o atonal, etc. versus a representação e o diálogo intertextual com o passado (a *Mona Lisa* de Duchamps com bigode, a música de Charles Ives, etc.). Até os anos 70, o rumo da vanguarda era mais evidente. A partir de então, tudo mudou. Nesse sentido, Stravinsky foi um pós-modernista *avant la lettre* — e não o "modernisky" a quem um dia se referiu com sarcasmo Arnold Schoenberg, mentor do dodecafonismo e da Segunda Escola de Viena; tampouco um "restaurador", como quis em tom supostamente mais "sério" ninguém menos que o filósofo Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, ao chamar de "necrofilia" o diálogo neoclássico de Stravinsky com o passado.

O compositor soviético Alfred Schnittke foi o primeiro a de fato perceber seu *approach* pós-modernista — e isso numa época tão remota quanto os anos 70 — no ensaio *Sobre o Paradoxo no Pensamento de Stravinsky*. Ele detecta não somente as espirituosas citações neoclássicas de Stravinsky como seu serialismo não-dogmático em obras como *Agon* (cujas fanfarras introdutórias, a propósito, foram usadas como vinheta das transmissões da *Voz da América* pelo sistema de radiodifusão russa que seriam bloqueadas pelos soviéticos). Hoje, neste início de milênio, a produção pré-serial de Stravinsky ganha importância maior. Obras como a *Cantata para um Velho Poeta Inglês* ou a sua *Missa*, bem como a versão de um hino hortodoxo russo para um *Pater Noster* em latim, são plenas da premonição de que certas mudanças vinham para ficar. Nestes dias de confrontos territoriais e religiosos, o ecumenismo de Stravinsky deveria servir como exemplo de tolerância humana.

postura congelada. A produção dessa sua primeira fase é a pura expressão do "gesto expandido" (e Stravinsky insistia, como regente e compositor, para que fossem observados os mais sutis movimentos corporais dos instrumentistas). Posteriormente, de maneira inesperada e paradoxal, ele abandona os recursos orquestrais em detrimento de pequenas formações de música de câmara, textos declamatórios e piano. Mas as obras mantêm a temática russa — caso do balé *Les Noces*, a fábula *Renard* e a peça que, como o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, instaurou o gesto cênico na música do século 20: *A História do Soldado*, para voz declamatória e conjunto instrumental. Dizia: "A tradição autêntica não é a relíquia de um passado, é uma força viva que condiciona o presente"; de onde aferir que "o que não for tradição será plágio".

Na década de 20, Stravinsky assume uma postura formal aberta à reformulação criativa de estilos históricos que se convencionou chamar Neo-classicismo. Não só reexplora o passado (Pergolesi, Bach, Mozart, Tchaikovsky), como muitas vezes o mescla livre e ironicamente com o jazz ou com

Abaixo, o músico sob o traço de Picasso: cumplicidade artística no exílio em Paris

canções e paródias populares. Logo seria criticado, sobretudo pela Escola de Frankfurt, que considera sua atitude exibicionista, prepotente e burguesa – e a obra do período, no mínimo um "pastiche desprezível". Em *Filosofia da Nova Música*, Theodor Adorno afirma: "Em Stravinsky perdura tenazmente o desejo típico do indivíduo imaturo de converter-se num clássico com validade própria, em lugar de ser um moderno cuja substância se consome na controvérsia das tendências e que logo será esquecido". De sua parte, Stravinsky rejeita o "neologismo estéril" da palavra "modernismo", sobretudo se aplicado em sentido acadêmico, e despreza os "*pompiers* da vanguarda" dados a discutir música com "argumentos da psicanálise e do marxismo".

Na verdade, Stravinsky antecipava a estética pluralista que se configurou, no fim do século, como Pós-modernismo. "Não sou mais acadêmico do que moderno, nem mais moderno do que conservador", disse a respeito do balé *Pulcinella*, obra dessa época, quando também compôs a ópera *Édipo Rei* e uma obra cênica em parceria com André Gide, *Perséfone*. Mas as surpreendentes mudanças de concepção estilística de Stravinsky não parariam por aí. E com quase 70 anos, impulsionado pelo amigo e regente norte-americano Robert Craft, converteu-se ao serialismo e ao dodecafonismo, tendo como maior paradigma o compositor Anton Webern, que considera "o justo da música". Compõe as *Canções de Shakespeare* (1954), o balé *Agon* e a ópera *Abraão e Isaac* (1964), obras de grande domínio técnico, mas sem o vigor atávico e a vitalidade orgânica da fase "russa". A atitude de adesão ao serialismo, vinda de um músico que sempre pregou a universalidade (comunicação) em lugar do cosmopolitismo (indiferenciação), só foi possível para um gênio que, embora irascível e vaidoso, rendeu-se com humildade à supremacia do artista sobre o indivíduo. O menino mimado, a quem se referia Debussy, tinha suas esquisitices. Esquisitices de criança que nada mais fazem do que mudar radicalmente os hábitos e a consciência de toda a humanidade. "Temos um dever em relação à musica, que é inventá-la", dizia Stravinsky. ∎

"A tradição autêntica não é a relíquia de um passado, é uma força viva que condiciona o presente", dizia Stravinsky (abaixo), razão de o compositor russo apregoar: "O que não for tradição será plágio"

FOTO HULTON/GETTY

Biografia em Ruínas?

Pesquisador americano contradiz a imagem de Stravinsky que Robert Craft consolidou. Por João Marcos Coelho

"Minha infância... foi apenas o período de espera até o momento em que pude mandar para o inferno todos e tudo que me rodeou." Nessa rude confissão, Stravinsky parece querer pôr uma pedra em seus primeiros 28 anos de vida na Rússia. A frase, tirada de *Memórias e Comentários*, um dos vários livros com os diálogos entre o compositor e seu interlocutor preferido nos últimos 30 anos de vida, o esteta e regente Robert Craft, revela toda uma orientação de Stravinsky no sentido de construir uma auto-imagem cosmopolita e internacional. Afinal, em seus quase 90 anos de vida, ele viveu em quatro países diferentes.

Pois esse retrato começa a adquirir novas nuanças, com o recente lançamento do primeiro volume da biografia do compositor escrita por Stephen Walsh (*Stravinsky, A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*, 700 págs., ed. Knopf, Nova York). Especialista em música russa e autor do verbete de cem páginas dedicado ao compositor na mais recente e atualizada edição da enciclopédia *New Grove*, em momento algum Walsh pretende denegrir a imagem de Craft, o maior responsável pela tranqüilidade geral de que Stravinsky desfrutou em seu período norte-americano. Mas ele consegue, sim, demolir grande parte da imagem tradicional de Stravinsky construída no último meio século com a extraordinária ajuda do próprio compositor, que destruiu muita papelada referente a seu passado, parecendo querer reinventá-lo nos encantadores livros de conversas com Craft.

Walsh relata com impressionante riqueza de detalhes a infância e o início da vida criativa de Igor Stravinsky — ele detestava o pai, que o empurrava para o Direito, e sentia-se distante da mãe (lamentou muito mais a morte de sua babá alemã, Bertha, do que a dos pais). Cobre desde os precários estudos iniciais até a fértil e tumultuada relação com Rimsky-Korsakov e Glazunov. E vai ao detalhe, sem tantas novidades, porém, ao enfocar o período francês, incluindo as encomendas de Diaghilev (*O Pássaro de Fogo*, *A Sagração da Primavera* e *Petrushka*) que provocaram escândalo e fúria, polêmica e glória praticamente imediata ao compositor. A controvérsia que a investigação de Stephen Walsh impõe, entretanto, seria de ordem moral se vista do ângulo de Craft, que, num artigo bastante discutível, torna claro seu desejo de permanecer como fonte absoluta de informações de seu guru e conjectura: "Será que alguém tem o direito de usar materiais e documentação de Stravinsky para escrever uma biografia que ele não teria desejado?".

Ocorre que Walsh, como aliás Richard Taruskin, autor do monumental estudo *Stravinsky e as Tradições Russas* (1996), pertence a uma nova safra de estudiosos da música russa que conhecem a língua e retraduzem todos os materiais e documentos trazidos por segunda ou terceira fonte ao Ocidente. E com essa nova e monumental biografia — beneficiada pela publicação, há três anos, dos diários de Fiodor Stravinsky (o pai de Igor e o maior cantor lírico da passagem do século na Rússia) por Viktor Varunts — demonstra com paciência, determinação e extremo apego aos fatos que, a Craft, sobrou imaginação e faltou gosto pela pesquisa.

Definitivamente, teria bastado a Craft a glória de ter viabilizado a etapa final da carreira de Stravinsky, de ter-lhe dado as melhores condições de trabalho. Sobretudo, de ter sido o grande parceiro da definitiva coleção de 22 CDs da Columbia/Sony em que ambos se revezam na regência de praticamente toda a obra do compositor — este, sim, um monumento inquestionável.

Henri voltou

Coqueluche francesa aos 83 anos, o *crooner* Henri Salvador sai pelo mundo para divulgar o sucesso de seu novo disco, *Chambre avec Vue*. **Por Fernando Eichenberg, de Paris**

Ele nasceu em 1917 na Guiana Francesa, aos 18 anos já integrava o grupo de Django Reinhardt no Jimmy's Bar, de Paris, e aos 25 ganhou fama instantânea com *Maladie d'Amour* e *Clopin Clopant*. Cantor, desembarcou no Brasil na década de 40 como integrante da orquestra de Ray Ventura. Ficou quatro anos. Henri Salvador é o autor de *Dans Mon Île*, canção que ocupa lugar de honra na discografia brasileira desde a gravação de Caetano Veloso. O ex-parceiro de grandes nomes do jazz, como Lester Young, Coleman Hawkins e Eddie South, é fã incondicional de Nat King Cole e Frank Sinatra; e de Ravel, Schoenberg e Stravinsky. Seu nome é associado à amizade com o poeta Boris Vian e o arranjador Quincy Jones. E, com freqüência, anunciado como "precursor da bossa nova" ou, conforme a atual gravadora, "o mais brasileiro dos cantores franceses".

Com 83 anos bem vividos, Henri Salvador jamais imaginaria que as melhores páginas de sua biografia musical estavam por ser escritas. A aposentadoria ao sol das Bahamas foi subitamente cancelada pela produção de um novo disco. Diferentemente do malsucedido *Monsieur Henri* (1994), no qual foi obrigado a se submeter ao gosto duvidoso da gravadora, dessa vez ele tinha liberdade e

O vulto do "precursor da bossa nova" e autor de *Dans Mon Île*: **da sombra à luz**

FOTO DIVULGAÇÃO

orçamento ilimitado para o disco de seus sonhos. Cercado de antigos e novos parceiros, ganhou de Karen Ann Zeidel, uma jovem de 26 anos, o carro-chefe do álbum (*Jardin d'Hiver*), que traz também contribuição póstuma de Paul Misraki (*Je Sais que Tu Sais*) e participações de Françoise Hardy nos vocais e Toots Thielemans na gaita.

Chambre avec Vue, de franca inspiração na música ("de vanguarda", diz Salvador) brasileira, saiu na Europa em outubro e chega ao Brasil neste mês pela EMI Virgin. Somente na França, em quatro meses, vendeu mais de 500 mil cópias. Celebrado durante anos mais por seu lado *clown* do que pelas qualidades de *crooner*, Henri Salvador mostrou que ainda pode fazer música de qualidade e cantar como poucos. Com seu charme francês e seu cabaré de classe, reconciliou-se em grande estilo com as influências do jazz e da bossa nova. Sua música francesa, internacional, de influência *cool*, carregada de história e de vidas, nasce clássica e moderna como poucas. Influências de Michel Legrand, Serge Gainsbourg e Chet Baker se fazem sentir ao longe na sua voz murmurante, sussurrada, nos timbres que visitam os arranjos (um trompete, inclusive), no dom da sutileza, no doce poder da sensualidade.

Sedutor, em plena forma física e vocal, o octogenário Henri Salvador se explica: "Faço muita ioga, com exercícios de respiração. Não fumo, não bebo e não me pico. E durmo 11 horas por dia". Em fevereiro, ele subiu ao palco do teatro Olympia, em Paris, para receber os prêmios de Melhor Disco e Artista do Ano na cerimônia *Victoires de la Musique*. Ovacionado em pé, agradeceu com bom humor: "Por pouco, o prêmio não seria póstumo". Voltaria em seguida para curta temporada, abrindo o show em clima de bossa nova aos acordes de *Corcovado*. Entre os dias 8 e 11 deste mês, 56 anos depois de sua primeira estada no Brasil, ele visita o país para o lançamento oficial de *Chambre avec Vue*, antecipando a turnê prevista para setembro. Em seguida, o selo Blue Note lança seu disco nos Estados Unidos, onde também é aguardado. "Mas não sei se vou, é muito trabalho. Os americanos não tiram férias nunca. Minha verdadeira vocação é a preguiça", diz, às gargalhadas, nesta entrevista exclusiva a **BRAVO!** concedida em Paris.

BRAVO!: Como foi seu primeiro contato com a música?

Henri Salvador: Tinha 11 anos. Um primo que estudava em Paris trouxe dois discos, um de Louis Armstrong e outro de Duke Ellington. E me apaixonei por aquela música. Aprendi violão copiando os acordes de Duke.

O sr. tocou com grandes nomes do jazz sem saber quem eram.

Toquei com Django Reinhardt, Eddie South, Don Byas, Lester Young. Fui músico de jazz. É uma grande escola para quem quer, depois, entrar para a música de variedade. Adquire-se senso rítmico. Foram eles que me ensinaram a tocar por prazer. Anos mais tarde, de vez em quando alguém me dizia: "Sabe com quem você tocava? Lester Young, Benny Carter, Coleman Hawkins!". Eu via nos discos, eram nomes grandiosos. E tipos extremamente charmosos. Eu estava nesse meio, na França, sem saber que convivia com gigantes da música.

O sr. costuma dizer que a música começa em Ravel e que aprecia os compositores eruditos contemporâneos.

Todos os *jazzmen* americanos buscam a boa música nessas fontes. Gosto da música erudita que não seja simplista. Gosto de Ravel, Stravinsky, Alban Berg, Schoenberg e mesmo Xenakis e Hindemith. Enfim, gosto do que perturba. A música brasileira é assim. Muito trabalhada. A diferença entre o erudito e o jazz é que um é prisioneiro e o outro improvisa. Essa liberdade me agrada. Isso faz evoluir a música.

O que o sr. escuta em casa?

Todos esses compositores que citei. Mas minha escola são dois personagens: Nat King Cole, que cantava na respiração, e Frank Sinatra, que sabia muito bem cantar falando. Mas me lembro de um duo de Sinatra e Tom Jobim; e Jobim se saía melhor, tinha mais suingue.

O sr. gravou um disco de rock.

Foi uma brincadeira que fiz com Boris Vian. Michel Legrand tinha voltado dos Estados Unidos falando de rock'n'roll, e Boris quis fazer algo parecido. Acabamos fazendo um disco com nomes americanizados.

FOTO PATRICK SWIRC/DIVULGAÇÃO

FOTO ALDO SOARES/DIVULGAÇÃO

Charme francês, estilo *cool* e cabaré de classe: Henri Salvador (abaixo) se reconcilia com o jazz e a bossa nova, que fundaram seu bom gosto musical no mais bem-sucedido disco de sua carreira (acima), com influência explícita de Legrand e Gainsbourg, Boris Vian e Chet Baker

Eu era Henri Cording, Michel virou Big Mike, e Boris Vian assinou Vernon Sullivan, nome do personagem de *J'Irai Cracher sur Vos Tombes (poema de Vian)*. Foi uma bobagem. Eu detesto rock.

Como o sr. conheceu Boris Vian?

Ele havia escrito uma canção com meu pianista, Jean Dieval, e queria que eu a cantasse. O pianista nos apresentou. Foi uma amizade instantânea. Ele gostava de rir, de música, de jazz. Era um erudito extraordinário. Sabia de tudo, ficção científica, poesia, ciência. Era pintor, inventor, um gênio. Ele se tornou minha enciclopédia viva. Tinha respostas a todas as minhas questões. E acima de tudo um grande humor. Me instruí à sua custa. Nos últimos anos de sua vida, nos víamos quase todos os dias. Fizemos muitas bobagens juntos. Infelizmente, morreu. Sou "viúvo" de um grande amigo.

Vocês foram mesmo parceiros em cerca de 400 canções?

Fizemos 400 canções juntos. Ele escrevia muito rápido. No meio de uma conversa, interrompia: "Esse é um bom tema, vamos fazer uma canção?". E se punha a escrever. Tive três letristas maravilhos: Boris Vian, Bernard Dimey e Bernard Michel. Todos mortos. Tive enorme dificuldade para fazer *Chambre avec Vue*. São raras as pessoas, hoje, que sabem escrever em francês. E eu sou um amante da língua francesa. Por causa do rock, do rap, querem colocar nas letras as novas gírias dos subúrbios. O francês é uma língua que tem muita classe. É preciso respeitar a gramática e o idioma.

E como o sr. achou bons letristas para o novo disco?

Cantei uma música de Léo Ferré na tevê chamada *Avec le Temps* e, no dia seguinte, recebi um telefonema de uma amiga, Corinne Joubard. Ela me disse: "Com essa voz, você não pode se aposentar, precisa fazer um novo disco". E me enviou uma canção de Karen Ann, uma maravilha de música chamada *Jardin d'Hiver*. Nesse meio tempo, Marc di Domenico, que conseguiu mais duas de Art Mengo, quis escutar alguns temas meus antigos, alguns de 40 anos. Sempre compus muito. Pegamos umas quatro ou cinco músicas e pedi a Karen Ann para pôr letra. Depois, liguei para Françoise Hardy. Ela disse que levaria um ano para terminar, mas dois dias depois tinha acabado a letra. Aproveitei para convidá-la a cantar em duo comigo. E perguntei ao filho dela, Thomas Dutronc, que tocava violão comigo em estúdio, se ele fazia letras. Peguei ainda canções que haviam sido rejeitadas por gravadoras. De 70, selecionamos 13.

Mas faltava um mecenas.

Um dia, Marc di Domenico foi procurado por um amigo que havia se tornado milionário da noite para o dia num negócio de videogame. Seu sonho era criar um selo musical e queria Domenico como responsável. Esse homem, Philippe Ulrich, ouviu meu repertório, adorou e disse que iria produzi-lo. Convidou-me para um almoço e disse: "Não complique a vida, faça o disco de seus sonhos". Mas custava caro fazer um disco dos meus sonhos! Disse a ele que iria chamar o arranjador de Sinatra. "Sem problemas", ele respondeu. E, bom, fiz o disco dos meus sonhos.

Henri Salvador, "inspirador da bossa nova": como se explica?

Não fui eu quem disse, mas o Sérgio Mendes. Fiz um filme italiano, *Europa di Notte*, em que cantava *Dans Mon Île*. Um dia, em Paris, Sérgio Mendes me contou que Tom Jobim assistiu ao filme no Brasil, escutou minha música e disse: "Isso que é preciso fazer, reduzir o tempo do samba e criar algo novo". Assim teria começado a bossa nova. Daí surgiu a história de que, se Tom não tivesse ido assistir ao filme com a música de Henri Salvador, a bossa nova não teria existido. Sinto-me honrado com a história, mas é claro que não sou eu o responsável pela bossa nova, e sim o Tom Jobim.

***O crooner* está em extinção?**

O *crooner* não era reconhecido por aqui. Apenas Jean Sablon conseguiu fazer uma curta carreira na França, embora fosse conhecido no estrangeiro. Este disco que acabo de lançar, para minha alegria, caiu no gosto do público. Por quê? Porque o público fez grandes progressos graças aos festivais de jazz. Os jovens de hoje são educados musicalmente. Conhecem o jazz, a bossa nova. Se eu fizer escola, o *crooner* vai renascer. Na França, sou um dos últimos. Mas é preciso ensinar as pessoas a cantar num microfone. Hoje, os jovens gritam no microfone. E este é um aparelho muito sensível. ◼

O Que e Quanto

Chambre avec Vue. CD de Henri Salvador. Lançamento EMI Virgin. Preço a ser definido

Estrela nova e polar

O pianista norueguês Leif Ove Andsnes toca Brahms e Rachmaninoff no Brasil com *sir* Andrew Davis e a Sinfônica da BBC. Por Dante Pignatari

Com três concertos agendados no Brasil neste mês, a Orquestra Sinfônica da BBC, de Londres, marca a abertura da temporada internacional do Mozarteum Brasileiro, em São Paulo (dias 18 e 20, às 21h, na Sala São Paulo), e da Dell'Arte, no Rio de Janeiro (dia 21, às 20h30, no Teatro Municipal). A turnê, dirigida por *sir* Andrew Davis, maestro titular da orquestra na última década e, a partir deste ano, seu primeiro regente honorário, foi programada com obras de Rachmaninoff, Britten, Stravinsky, Brahms e Mark-Anthony Turnage. E traz uma bela surpresa: o pianista norueguês Leif Ove Andsnes, de 31 anos recém-completados e uma das maiores revelações de sua geração. Há um ano e meio, em edição do Festival Proms, de Londres, Andsnes esteve à frente da sinfônica britânica no *Concerto em lá menor*, de Schumann. Mas somente agora solista e maestro se encontram pela primeira vez. "Estou ansioso, ouvi coisas maravilhosas a respeito dele", diz o pianista sobre o regente em entrevista a **BRAVO!**. Para a estréia sul-americana, o intérprete preparou duas obras monumentais, que comenta de forma apaixonada: o *Concerto nº 1 em ré menor*, de Johannes Brahms, e o *Concerto nº 1 em fá sustenido menor, op. 1*, de Sergei Rachmaninoff. "O *Primeiro* de Brahms é uma peça de conflito; há nele ira, resistência. A escrita do solo é vertical, e é preciso um grande esforço para preservar sua real essência. É uma luta feroz", diz, não escondendo o fascínio pela expressão auto-afirmativa do jovem Brahms. "Mais tarde, ele ficaria mais reservado, mais estrutural, mais polido talvez. Eu fiquei fascinado pela expressão juvenil do concerto." O *Concerto nº 1*, de Rachmaninoff, apresentado na segunda noite, foi escolha sua deliberada: "É um concerto muito bonito, porém negligenciado. De certa forma, tem algo do *Primeiro* de Brahms — ainda que seja música já cheia do sangue de Rachmaninoff, com suas harmonias, suas longas e maravilhosas melodias, suas mudanças surpreendentes. Mas trata-se igualmente de um compositor muito jovem, que quer mostrar do que é capaz".

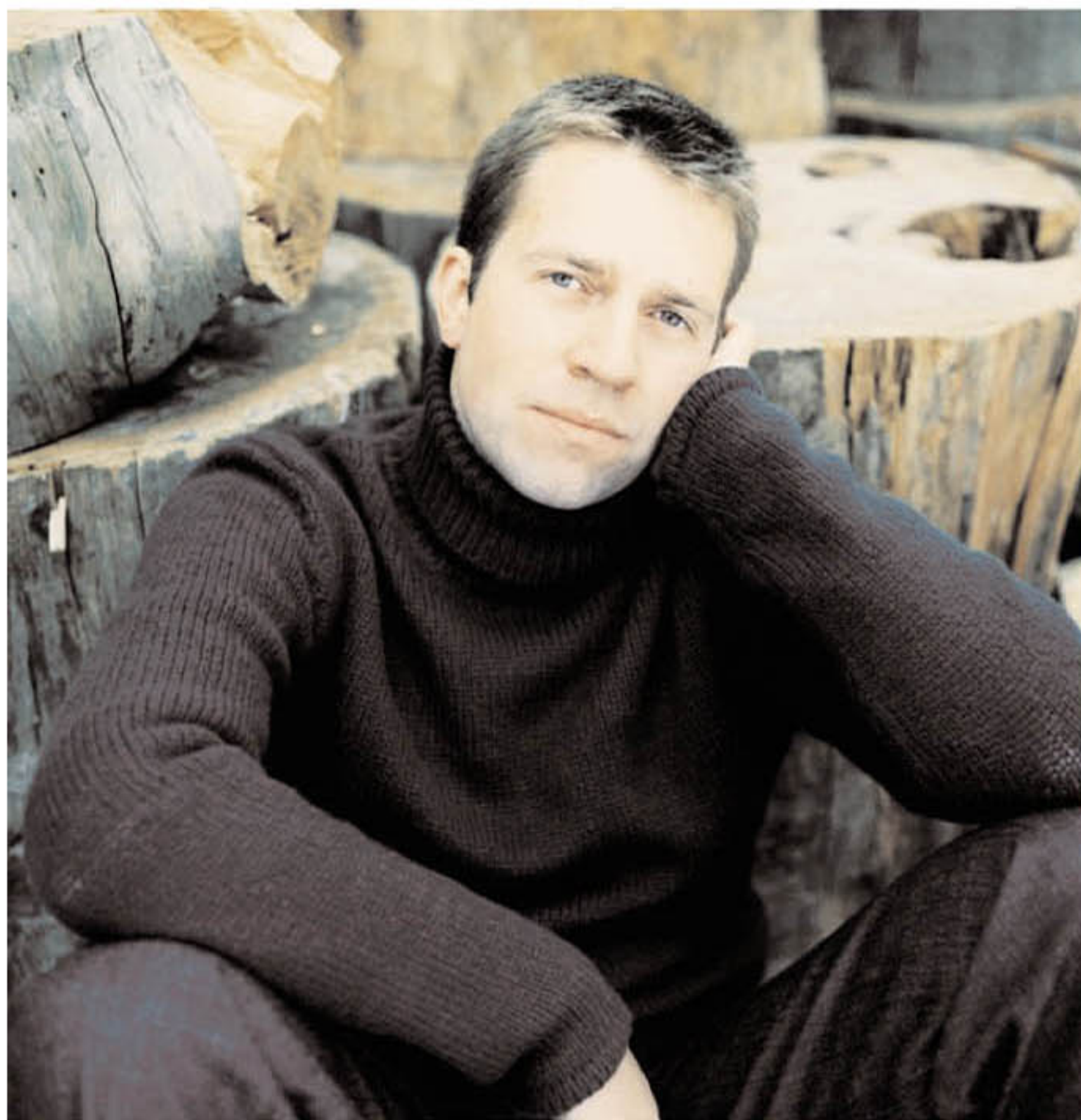



FOTO SIMON FOWLER/DIVULGAÇÃO

A maturidade precoce de Leif Ove Andsnes como intérprete se manifestou, com forte ressonância de crítica e público, há cerca de uma década, quando, com apenas 21 anos, o pianista estreou em disco com um repertório denso de obras de Janácek, de imediato reconhecido internacionalmente e premiado na Alemanha. "A música é o meio pelo qual me comunico da maneira mais profunda, onde encontro mais recursos em mim mesmo. É como posso explorar minha geografia íntima de uma maneira diferente da de outros aspectos da vida", diz. "A música me faz vivo. Para mim, tem efeito curativo; é uma terapia maravilhosa." Nascido em uma pequena ilha norueguesa, tendo iniciado no piano aos 4 anos com os pais, Andsnes optou profissionalmente pela carreira aos 16. Seu ingresso no Conservatório de Bergen foi conselho do professor tcheco Jiri Hlinka, de enorme influência sobre sua gênese musical. "Ainda hoje toco para ele, sobretudo quando quero a opinião externa de alguém que observe a peça de um ângulo diferente." De Hlinka, Andsnes herdou também forte ligação com a escola pianística russa, rezando pela bíblia de Emil Gilels e de Sviatoslav Richter.

Onde e Quando

Orquestra Sinfônica da BBC em concerto. Regência: ***sir*** **Andrew Davis. Solista: Leif Ove Andsnes, piano. Programa 1: Strauss –** *Don Juan, Poema Sinfônico, op. 20*; **Rachmaninoff –** *Concerto nº 1 em fá sustenido menor, op. 1*; **Britten –** *Quatro Interlúdios Marinhos de Peter Grimes, op. 33a*; **Stravinsky –** *Sinfonia em Três Movimentos*. **Programa 2: Brahms –** *Concerto para piano e orquestra nº 1 em ré menor, op. 15*; **Turnage –** *Fandango*; **Stravinsky –** *O Pássaro de Fogo*. **Dias 18 e 20, às 21h, na Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dia 21, às 20h30, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ**

O cortejado solista escandinavo: carreira ascendente e unanimidade mundial

Richter se tornaria, para Leif Ove Andsnes, uma obsessão sobre todas as outras. À maneira dele, o pianista cultivou, no início da carreira, mudanças bruscas de humor e uma forma ao mesmo tempo brutal e doce de tratar o teclado; e um modo único de fazer muito lentamente as passagens lentas e muito rapidamente as rápidas. Hoje, suas referências são variadas: Michelangeli, Schnabel, Dinu Lipati, Leon Fleischer — "e, claro, Rubinstein". Em poucos anos, seu repertório expandiu-se progressivamente. Gravou o norueguês Edvard Grieg, depois obras concertantes de Rachmaninoff, Prokofiev, Shostakovich, Britten, Liszt, Brahms, Haydn e Szymanowski, além de solos de Schumann, Chopin e Haydn. Em parceria com o violinista Christian Tetzlaff, executou peças de Debussy, Ravel, Nielsen. "Nos próximos anos, pretendo me concentrar nas sonatas e canções de Schubert, em três discos divididos com o tenor Ian Bostridge", diz. Até 2002, Andsnes grava também Schumann com o maestro Mariss Janson e a Filarmônica de Berlim e peças para piano-solo de Grieg, no Steinway original do compositor, um instrumento de 110 anos.

Sua escolha do repertório revela gosto por caminhos pouco trilhados. "Estou sempre pesquisando. Minhas opções podem ter a ver com meu temperamento num dado momento ou com a necessidade de defesa de uma obra." Consistência na interpretação é a exigência que faz a si mesmo antes de expor novas investidas. "Comecei a tocar bastante Bach no ano passado. Adoro Bach no piano." Contemporâneos? "Ouço muito, gostaria de tocar mais." Seus programas já trazem Kurtag e Turnage, e sua agenda inclui, para o próximo outono europeu, o *Concerto para piano* de Lutoslawski. "No ano que vem farei encomendas a compositores", diz. Encomendas são parte dos projetos musicais viabilizados pelos fundos do Gilmore Award, prêmio quadrianual não competitivo, concedido a Andsnes em 1997.

Artista que se forjou praticamente recluso em um conservatório durante três anos, tendo conhecido a solidão de viver com exclusividade para o piano, Leif Ove Andsnes não esconde ter descoberto no instrumento a expressão, a extensão e a completude de sua personalidade. "Acho que o mundo precisa desse conforto que só a música proporciona, dessa sensação", diz. "Diante de uma grande obra, no exato momento da experiência musical, quando o centro emocional é atingido, a vida torna-se mais fácil, surgem respostas claras para perguntas difíceis." Vaticínios são arriscados. Mas o fulgor que se vislumbra ao norte anuncia um astro de primeiríssima grandeza.

NA FRANÇA, É UMA PER

Palheta universal

James Carter reinventa o saxofone, a música cigana e a história do jazz

O multi-saxofonista: prazer da diversidade e do intelecto

Não foi só um filme de Woody Allen que o guitarrista Django Reinhardt, cigano e romeno, inspirou. Foi também o disco de um saxofonista de Detroit, o jovem gigante do jazz James Carter, de 32 anos. *Chasin' The Gypsy* traz, além de quatro temas daquele lendário músico e vários títulos em francês, o mais puro nomadismo deste. É o primeiro disco em que o solista soma o prazer da diversidade – do jazz ao folk e à bossa – ao prazer do intelecto. Entre companheiros de errância, o percussionista Cyro Baptista, Romero Lubambo na guitarra de corda de náilon e Jay Berliner nas cordas de aço, Charlie Giordano no acordeão e o pontual Joey Baron na bateria. Colecionador de instrumentos, o sax-tenorista arrisca todas as palhetas nos timbres de sua eleição, um excêntrico (e gigantesco) sax-baixo, de cor aparentada ao fagote, e um certo sax-*mezzoforte*, apenas um grau a menos poderoso nos graves. A faixa-título o traz no soprano, driblando limites do virtuosismo, da velocidade digital e do improviso, em duelo empatado com Regina Carter, violinista convidada. O disco foi um dos dez mais em listagem recente da revista *Time*. E confirma os que julgam o saxofonista a melhor coisa do jazz do último quarto de século, bem como os que ouvem, nele, a história inteira de um gênero musical. Carter faz puristas se renderem à etimologia que, por definição, e conforme radical latino, sugere um diálogo irrestrito (por galicismo, *jazzer*, conversar). – REGINA PORTO • ***Chasin' The Gypsy*, James Carter (Atlantic)**

Mãos desmedidas

Extensão do rock e da guitarra elétrica, o ex-Yardbird e ex-recluso Jeff Beck dissipa qualquer dúvida sobre sua virilidade sonora neste disco predominantemente instrumental, com *loops* percussivos e competentes extravagâncias da era digital. Aiden Love e Andy Wright são parceiros nas melhores faixas de Beck (*Roy's Toy, Dirty Mind*), e dois títulos

caem como uma luva para suas mãos experientes: o enigmático *Rosebud* e a abertura, a estremecedora *Earthquake*. Alguma singeleza dispensável (*Blackbird, Nadia, Suspension*) não corrompe o álbum, que soma 36 minutos de música incomensurável. – RP • ***You Had It Coming*, Jeff Beck (Epic)**

Maníacos e antidepressivos

A nova investida do duo Moloko, casal baseado em Yorkshire, Inglaterra, chega com um ano de atraso ao mercado brasileiro, mas com traço zero de anacronismo. São 18 faixas alinhavadas com cuidado numa das melhores e mais despojadas combinações de instrumental ao vivo e eletrônica. A vocalista Roisin Murphy preserva o sotaque irlandês, e o

produtor Mark Brydon, a batida house e o trip hop. Dupla forte na temática urbana, repleta de romances obsessivos, de manias e muita ironia. Mais bem equilibrada entre a leveza e o peso do ser, aos poucos vai ficando mais pensante que dançante. – RP • ***Things to Make and Do*, Moloko (Roadrunner)**

A pré-história da house

Este é um disco que visa à ambientação de um certo circuito, a house music. As fontes – funk, disco, hip-hop, drum'n'bass, acid jazz, r&b – podem soar óbvias. Alguns conceitos – freestyle, soulful, deep –, nem tanto. O que distingue o álbum de estréia de Anderson Soares é a atitude. Sua coletânea de mixagens seletas reúne uma música dos dias de

hoje com certo gosto pelos anos 70, época gloriosa da club music e período anterior ao advento da house. Mais que tudo, destaca-se a personalidade do DJ paulistano, em 11 remixes que rodaram o mundo até chegar aonde chegaram. – RP • ***House Essentials*, DJ Anderson Soares (SambaLoco)**

Paris à luz de velas

Arthur H é uma espécie de Tom Waits francês: o mesmo timbre rouco de voz, a mesma sofisticação nos arranjos, a mesma vadiagem. Este seu sexto álbum supera os anteriores. Em *Mystic Rhumba*, baixo, bateria e piano fazem a base *cool* e jazzística para os sopros, que induzem românticos desavisados ao cabaré mais próximo. Irresistível em seu

francês expatriado, preciosista e com um quê de Marianne Faithfull, o cantor e pianista acerta em *Les Parures Secrètes* e *Ô Casino*, com uma sonoridade próxima ao trip hop do grupo inglês Portishead. Ideal para um jantar a dois. – RAMIRO ZWETSCH • ***Pour Madame X*, Arthur H (Warner)**

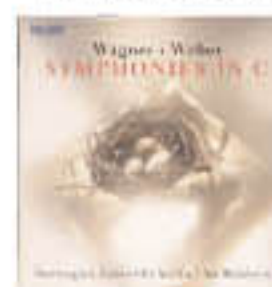
Com dinâmica segura

O argentino Alberto Ginastera, os brasileiros Mário Campos e Lorenzo Fernandez, além de Prokofiev e Ravel, estão reunidos neste CD da jovem Karin Fernandes, vencedora em 1999 do 10º Prêmio Eldorado de Música. A riqueza rítmica da música latino-americana do século 20 é o ponto forte da intérprete e aparece tanto em sua abordagem da músi-

ca de Campos – uma espécie de colagem – como no pulso firme com que conduz a *Sonata* de Prokofiev, carregada de acentos românticos. Um Ravel adequadamente etéreo ilumina outro aspecto da competente pianista. – LSK • ***X Prêmio Eldorado de Música*, Karin Fernandes (Eldorado)**

Ensaio de ópera

Richard Wagner tinha 19 anos quando compôs sua única sinfonia, seguindo de perto os passos revolucionários de Beethoven. Ecos da quinta e da sétima sinfonias do mestre de Bonn, bem como certo tom mozartiano, estão presentes nesta obra pouco freqüentada. No mesmo CD, as duas sinfonias de juventude de Carl Maria von Weber

que fazem pensar mais em Haydn do que no artista de *Der Freischütz*. São títulos despretensiosos em dó maior de dois futuros expoentes da ópera romântica alemã, aqui regidos por Ari Rasilainen. – LSK • ***Wagner & Weber – Symphonies in C*, Norwegian Radio Orchestra (Finlandia)**

Quartetos primordiais

Os quartetos op. 12 e 13 de Mendelssohn não estão entre as obras mais conhecidas do compositor. Criados na juventude, denotam porém maestria nessa forma simples e difícil, sempre associada ao Beethoven tardio. O sucesso quase imediato dessas peças, incorporadas ao repertório dos alunos do Conservatório de Paris apenas quatro anos

depois de sua estréia, teve como contrapartida um relativo esquecimento na posteridade. Este registro primoroso por músicos britânicos corrige o engano e dá nova vida a uma arte tão delicada. – LSK • ***Mendelssohn String Quartets*, The Eroica Quartet (Harmonia Mundi)**

Em latim e a cappella

As polifonias sacras concebidas para os rituais da Igreja Católica dos séculos 16 e 17 são exemplos gloriosos de uma música cujo esplendor deriva de fé genuína. Estimulados pela Contra-Reforma, compositores de todos os quadrantes da Europa esforçavam-se em enriquecer os rituais, moldando uma música capaz de despertar a adoração nas

almas dos fiéis em torno de versos em latim. Esse capítulo fascinante na história da música, escrito por compositores de Portugal, Espanha, França e Itália, é aqui interpretado numa capela de pedra do século 14. – LSK • ***Sancte Deus*, The Choir of New College, Oxford (Erato)**

À maneira eslava

Maxim Vengerov reacende o ideal romântico que animou grandes concertos

Muitos dos grandes concertos românticos para violino têm em comum a mão do célebre violinista húngaro Joseph Joachim (1831-1907). Discípulo de Mendelssohn, íntimo amigo de Brahms, criador de cadências consagradas para o concerto de Beethoven e colaborador de Antonin Dvorák, Joachim inaugurou uma linhagem de grandes solistas propensos à grandiloqüência sentimental do Romantismo. A história desses que foram e são os mestres do violino romântico não apresenta rupturas ou secessões, seguindo uma linha consistente que chega aos nossos dias. O *Concerto para violino em lá menor, op. 53*, de Dvorák, dedicado a Joachim e extensivamente revisado por ele, é uma das obras de primeira categoria desse período. A presente interpretação ao vivo de Maxim Vengerov, legítimo herdeiro espiritual dessa linhagem, mostra em grande forma uma música impregnada de sentimento e ideal. Um dos mais prodigiosos violinistas da atualidade, Vengerov, que ainda não completou 30 anos, combina a paixão russa com a precisão germânica. Com seu Stradivarius de 1723, ele produz, com a Filarmônica de Nova York regida por Kurt Masur, um concerto fulgurante, sem esforços e sem emendas. No mesmo CD está o romantismo outonal da *Sonata para violino e piano em mi menor, op. 82*, de Edward Elgar, grande admirador de Dvorák, em que Vengerov é acompanhado por Revital Chachamov. – LUIS S. KRAUSZ • ***Dvorák & Elgar*, Maxim Vengerov (Teldec)**

O prodígio russo do violino: paixão com precisão

FOTO THOMAS MÜLLER-TELDEC

O mais famoso ensaio

Adaptação operística de Battistelli para filme de Fellini ganha versão italiana

A ópera sempre se inspirou na literatura e no teatro. Raro, mas não inédito para o compositor Giorgio Battistelli (1953), um ex-aluno de Kagel e Stockhausen hoje associado ao centro de pesquisa acústica de Luciano Berio, é que o cinema tenha virado libreto de ópera. Em 1992, ele já havia adaptado *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, para o teatro musical, no Maggio Musicale de Florença. Sua versão de *Prova d'Orchestra*, que acaba de ganhar estréia italiana, retoma o filme antológico dirigido por Federico Fellini em 1979. O ensaio caótico e beligerante que se desenvolve em uma sala que acaba ruindo sob o peso de alguma força misteriosa – e conduzido por maestro de liderança contestável – era a alegoria de uma época marcada por contestação política e ideológica. Vinte anos depois, o argumento não podia deixar de ser diferente – e não só pela mudança do meio expressivo e do universo lingüístico. Aqui, o coro, como um duplo, representa as rivalidades, mesquinharias, complexos e sonhos da orquestra, que prossegue tocando no fosso. Quarenta coristas representam a orquestra na situação do espaço fechado do filme, de onde não se pode sair. Mas, à diferença do cinema, em que a voz em *off* do entrevistador-Fellini inquire os músicos, aqui uma equipe televisiva é visível, mas as perguntas (pela atriz Simona Marchini) são inaudíveis. A televisão registra tudo, sem compreender o que se passa: que o mundo está ruindo. Bastante fiel e com estrutura comum ao filme, o libreto divide-se em "seis cenas musicais de fim-de-século": entrevista com os músicos; ensaio; contestação; entrevista com o maestro; caos; reinício. A montagem transporta conotações existenciais da situação de "ensaio" para uma reflexão sobre a humanidade, a arte, a contemporaneidade e o papel da música. *Ensaio de Orquestra*, originalmente escrita em francês para o Teatro da Ópera de Estrasburgo, onde estreou em 1995, foi montada dois anos depois na Alemanha. A versão italiana é uma co-produção entre os teatros dell'Opera di Roma, o Comunale di Ferrara (dias 8 e 10) e o Comunale di Modena (dias 21 e 22). – ELISA BYINGTON, de Roma

Estréia em Roma: elenco histriônico

Palco alternativo

Festival de Manaus homenageia Verdi e Bellini e encena quatro óperas

Em cartaz desde 1997 e com 12 montagens no currículo, o 5º Festival Amazonas de Ópera acontece do dia 22/4 a 23/5 em Manaus, com direção artística do maestro Luiz Fernando Malheiro e direção geral de Inês Lima Daou. Os corpos estáveis locais recebem solistas brasileiros, regentes e artistas convidados nos três principais palcos da capital – o Teatro Amazonas, o Anfiteatro da Ponta Negra e o Teatro da Instalação. No dia 22, a récita de abertura da programação faz uma homenagem a Verdi (cem anos de morte) e Bellini (200 anos de nascimento), com presença de Rosana Lamosa (soprano), Marcos Paulo e Geilson Santos (tenores), Paulo Szot (barítono) e Pepes do Valle (baixo), em trechos de *La Traviata*, *Rigoletto*, *I Puritani* e *Norma*. Nos dias 24, 26 e 28 é encenada *La Bohème*, de Puccini, na versão que Jorge Takla estreou em São Paulo em 1998, protagonizada pela soprano Lúcia Bianchini (Mimi) e o tenor Marcos Paulo (Rodolfo), sob regência de Karl Martin. O festival prossegue em maio com *A Ópera de Três Vinténs*, de Brecht e Weill (dias 6 e 8), mês em que serão apresentadas ainda duas montagens inéditas: *A Flauta Mágica*, de Mozart (dias 12, 17 e 19), e *Manon*, de Massenet (dias 16, 18 e 20), com Lamosa no papel-título, regência de Malheiro e direção cênica do inglês Aidan Lang. Ingressos de R$ 10 a R$ 50. – ADRIANA BRAGA

La Bohème segundo Jorge Takla

FOTOS CORRADO MARIA FALSINI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Música de berço

New Orleans sedia 32ª edição do mais tradicional festival de jazz do mundo

A mítica cidade de New Orleans é mais do que o berço do jazz: a proximidade com o Caribe e sua primeira colonização francesa conferiram uma diversidade peculiar de influências que hoje distinguem a Louisiana do grande padrão anglo-protestante da cultura norte-americana. A cidade é um caldeirão musical que produz blues, gospel, r&b, rap e estilos regionais como o cajun e o zydeco; e é também conhecida por sua culinária exótica e condimentada. Todo esse caleidoscópio de manifestações é apresentado na megacelebração anual The New Orleans Jazz & Heritage Festival, que em 2001 apresenta sua 32ª versão e acontece entre os dias 27 de abril e 06 de maio. Das 11 da manhã às 7 da noite acontece a Louisiana Heritage Fair, uma feira de gastronomia e artesanato, onde os músicos se apresentam em 12 palcos diferentes. À noite, a programação se estende por diversos teatros e casas noturnas da cidade.

O festival reúne milhares de músicos e costuma atrair aproximadamente 500 mil visitantes e turistas. Estarão presentes diversos artistas nascidos e criados na cidade, como Fats Domino, Nicholas Payton, Mystikal, The Neville Brothers, Pete Fountain e estrelas do pop internacional e do blues, como Paul Simon, B. B. King e Van Morrison. Com muito jazz, da polifonia tradicional e nativa ao elegante *mainstream* com pitadas de experimentalismo, o festival não há de decepcionar jazzófilos. A versão 2001 homenageia o centenário de nascimento de Louis Armstrong, o filho mais célebre de New Orleans, com exposições, palestras, apresentações de vídeos, workshops para estudantes de música e uma infinidade de concertos de instrumentistas, como Jon Faddis, Clark Terry, Irvin Mayfield, Max Roach, Elvin Jones, Randy Weston, Terence Blanchard, Ellis Marsalis, Roy Hargrove, Gary Bartz, James Moody e os grupos Carnegie Hall Jazz Orchestra e The Armstrong Alumni All-Stars.

O The New Orleans Jazz & Heritage Festival tem um serviço especial que oferece pacotes turísticos com descontos para indivíduos ou grupos, e o website www.nojazzfest.com traz informações atualizadas diariamente. – GUGA STROETER

O trompetista Irvin Mayfield (à dir.): tributo a Armstrong

FOTO JEFF STROUT/DIVULGAÇÃO

Ponte via Recife

Abril Pro Rock ganha extensão paulistana e traz a banda Asian Dub Foundation e o produtor Amon Tobin, de Londres

O brasileiro Tobin: sample como instrumento, Europa como base

O festival recifense Abril Pro Rock chega à sua 9ª edição com uma novidade: uma versão compactada da programação na cidade de São Paulo, entre os dias 27 e 29 de abril, no Sesc Pompéia. Em Recife, o APR acontece de 20 a 22 e conta com uma atração internacional peso-pesado: o Asian Dub Foundation, que traz seu "coquetel musicolov" para a primeira noite do festival. A banda triunfou em 1998 com o disco *Rafi's Revenge*, um dos melhores documentos sonoros sobre a tênue linha que separa a hipnose do dub jamaicano das batidas sincopadas do drum'n'bass. Formado por hindu-londrinos, o grupo promete um show tão explosivo quanto outro disco seu bem conhecido, *Community Music* (2000). Também é bastante aguardado o músico e produtor Amon Tobin, que não é estrangeiro (ele nasceu no Rio de Janeiro), mas é internacional. Respeitadíssimo na Europa, onde mora desde o início dos anos 80, por CDs como *Bricolage* (1997) e *Supermodified* (2000), Tobin não teve nenhum de seus discos lançados no Brasil. Por aqui, conquistou prestígio e relativa notoriedade pela participação na produção do aclamado *Tanto Tempo*, de Bebel Gilberto. Seu instrumento é o sample, e sua música circula entre vários rótulos eletrônicos, pendendo mais para o trip hop. Tobin se apresenta no dia 20 na tenda eletrônica do Abril Pro Rock, que traz ainda as bandas norte-americanas The Queers (dia 21) e Jon Spencer Blues Explosion (dia 22). Entre os nomes nacionais, destaque para Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, O Rappa, Raimundos e Lobão (com participação de Arnaldo Baptista). Maiores informações pelo site www.abrilprorock.com.br. – RAMIRO ZWETSCH

Base eletrônica

Edição ampliada do SkolBeats cobre SP, Curitiba e Rio com quatro tendas didáticas para novatos ou não

Depois do sucesso da primeira edição, que reuniu cerca de 20 mil pessoas no autódromo de Interlagos, o SkolBeats volta a animar clubbers de São Paulo, Curitiba e, pela primeira vez, Rio de Janeiro (dias 19 a 21). As vertentes mais expressivas da música eletrônica são divididas didaticamente em quatro tendas: techno (batida pesada, sem vocais), house (pulso repetitivo, com elementos de disco music), trance (base hipnótica, com clímax sucessivos) e drum'n'bass (levada assimétrica, com base de reggae e dub). A programação maior fica concentrada em São Paulo, com 41 atrações internacionais e nacionais. Dos estrangeiros, um dos mais esperados é o DJ Joe Claussell, co-responsável pelo projeto *Body & Soul* em Nova York, a domingueira mais vibrante da cidade há dois anos. Seu set deve trazer uma seleção eclética e contagiante de house e ritmos latinos, com vocais à la Cesária Évora e percussões. Quem gosta de house não deve perder Roger Sanchez (EUA), ex-M People e ex-Michael Jackson, e os brasileiros Felipe Venâncio e Luiz Pareto (só em São Paulo). O britânico John Digweed talvez seja a atração mais controversa do festival. Adorado nas pistas de dança e menosprezado pela crítica (que o considera "pop" demais), sua bem-sucedida parceria com o DJ Sasha no projeto *Renaissance* fez dele um dos principais representantes do trance da década de 90. Os DJs nacionais prometem agradar aos amantes de techno e drum'n'bass na edição paulistana: Camilo Rocha, Renato Lopes, Mau Mau e uma performance ao vivo juntando M4J e Renato Cohen (do Level 202) já são favoritos do público da tenda techno. Dividem espaço com o canadense Richie Hawtin, o americano DJ Rolando e o britânico Mr. C. A conferir, o sucesso do brasileiro DJ Marky, que reúne uma verdadeira legião de fãs onde quer que se apresente e foi premiado pela revista inglesa *Knowledge* como melhor DJ internacional de drum'n'bass de 2000. – LUCIANO PIRES

O paulistano DJ Marky: melhor do mundo no drum'n'bass

FOTOS DIVULGAÇÃO / DANIELA DACORSO/DIVULGAÇÃO

FETICHES DE UMA DIVA DE RUA

Em *Mama's Gun*, jazz e hip-hop são as armas femininas de Erikah Badu, a consagrada herdeira de Lady Day e dama eleita do novo funk'n'soul

Por João Marcello Bôscoli

Assim como Anita Baker o fez em 1986 com o mega-hit *Sweet Love*, Erykah Badu apareceu para o mundo como uma cantora de rythm'n'blues capaz de unir dois pólos antagônicos: a classe e a profundidade do jazz com o sucesso popular e radiofônico. A grande diferença entre ambas é que a primeira escolheu talvez o que seja uma das piores companhias que uma cantora pode ter: os músicos cafonas de Los Angeles, tipo "adulto contemporâneo", correndo atrás do sucesso, nem que para isso tivessem de destruir a carreira dela, Anita (o que, infelizmente, fizeram). Já Erykah Badu teve — e tem — um destino diferente. Dominando as rédeas da carreira desde sempre, cuidando de cada detalhe, ela escolheu seus parceiros musicais a dedo. Seu novo álbum, *Mama's Gun*, mantém a linha artística consagradora do seu primeiro lançamento, *Baduizm*, uma obra-prima do hip-hop. Tudo minimalista, climático, com texturas soul e interpretações extremamente cool.

Quando Badu apareceu, muita gente a associou com Billie Holiday, por causa da semelhança no ronronar, na ácida ironia feminina, na expressão do cio e, acima de tudo, na tristeza. Embora muitos tenham achado uma heresia, é fato que Erykah tem influências de Holiday — assim como muitos outros artistas também as tiveram (Frank Sinatra, Miles Davis, Bill Evans e toda a gravadora Motown ficaram chapados, extasiados quando ouviram a deusa cantando). Com Erikah Badu não foi diferente, embora ela esteja em outro patamar artístico, em outros tempos. É uma garota misturando as tradições do soul, rythm'n'blues e jazz aos elementos contemporâneos das ruas — o rap e outros ingredientes do hip-hop. Aliás, ela é responsável por essa linha de música urbana batizada pela imprensa americana de "retro-future funk" ou "neo-classic soul".

Ela e seus companheiros D'Angelo, Tony Rich e Maxwell, entre outros, fundiram batidas contemporâneas (muitas vezes, bateria eletrônica) e instrumentos que remetem às décadas de 50, 60 e 70, como órgão, piano elétrico, teclados analógicos e barulho de estática de vinil, para parecer um LP velho. O mesmo conceito se estende a outras áreas — à capa, por exemplo. Em *Mama's Gun*, Badu parece realmente uma estrela da virada da década de 60 para 70 com aquela direção de arte, o boné rastafári, o olhar lânguido desafiador e o insólito palito no canto da boca. E que boca. Seus lábios são de fazer Liv Tyler prestar atenção. Outra coisa que vale atenção extra são as letras. Românticas, irônicas, iradas. Como sempre, impregnadas de sentimentos femininos até as ventas. (Num disco ao vivo entre o primeiro e o atual, ela, grávida, interpreta *Tyrone* como um missil direcionado aos homens imaturos, que andam em bando como colegiais, deixando as companheiras de lado, com sede.)

Erikah Badu, como Sade Adu, mantém uma linha própria, com poucas variações entre os álbuns. Este *Mama's Gun* carrega mais rap e hip-hop que os outros, mais linguagem de rua, mais "soul food". Há também certa religiosidade, um ar zen. Algo meio *flower power*, meio hippie, ao menos no discurso político. É bom lembrar que ela teve seu filho Seven Sirius em casa, com a família, num estilo bem "naturalista". A única coisa pouco natural é o sólido sucesso de um som um tanto conceitual para os padrões ortodoxos do mercado norte-americano. São mais de 6 milhões de álbuns vendidos, três Grammys, quatro Soul Train Awards — em apenas quatro anos de carreira. É ou não é alguém com talento suficiente para seguir a trilha de Chaka Khan, Roberta Flack, Aretha Franklin, Bessie Smith?

Badu (no alto) substitui o turbante africano por boné rastafári na capa do novo CD (acima): produção confirma fórmula de bom gosto e bisa impacto comercial e artístico

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

Pão de Açúcar

	ARTISTA	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
TRIBUTO A VERDI	Gennaro Sulvarán (Simon Boccanegra), Julian Konstantinov (Fiesco), Eliane Coelho (Amelia), Alfredo Portilla (Gabriele Adorno) e Manuel Alvarez (Paolo Albiani) protagonizam a ópera *Simon Boccanegra*, de Verdi, no Rio de Janeiro, com regência de **Luiz Fernando Malheiro** (*foto*) e direção cênica de Mario Corradi.	Francesco Maria Piave foi o libretista que adaptou para a ópera a peça *Simon Boccanegra*, de Gutierrez, que narra uma intrincada trama política na Gênova do século 14. Autor da música, Verdi nunca gostou da primeira versão da ópera, estreada em 1857, e encarregou Arrigo Boito de revisar o libreto – a nova versão foi à cena em 1881 e é a que será encenada no Rio.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ.	Dias 20, 25 e 27, às 20h30; 22 e 29, às 17h.	Pouquíssimo encenado no Brasil, *Simon Boccanegra* é um dos mais fortes dramas verdianos, tirando sua força da poderosa e homogênea caracterização que o compositor faz do personagem-título, um dos maiores papéis de barítono do repertório verdiano.	Na sofisticada ária *Come in Quest'Ora Bruna*, do primeiro ato da ópera – essa elegia à beleza do amanhecer genovês é entoada por Amelia, filha de Simon Boccanegra, aqui interpretada por Eliane Coelho, soprano carioca que integra o elenco da Staatsoper de Viena.	Claudio Abbado gravou *Simon Boccanegra* à frente de um elenco estelar encabeçado por Pietro Cappuccilli, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, José van Dam e José Carreras. Selo Deutsche Grammophon.
TRIBUTO A VERDI	A soprano **Cláudia Riccitelli** (*foto*), o tenor Rubens Medina, o barítono Sebastião Teixeira, o oboísta Eser Meneses, o maestro Roberto Duarte e o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo são algumas das atrações do ciclo *Verdi, o Inventor de Melodias*, organizado pela pianista Lilian Barreto.	Nas quatro terças-feiras de abril, serão apresentados quatro diferentes programas: *Verdi Patriótico* (trechos de *Attila*, *I Vespri Siciliani* e *Don Carlo*), *Verdi Amante* (*Il Corsaro*, *Rigoletto* e *Traviata*), *Verdi que quase nunca se Ouve* (música de câmara) e *Verdi sem Ópera* (16 canções para voz e piano orquestradas por Roberto Duarte).	Teatro II – Centro Cultural Banco do Brasil, r. 1º de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ.	Dias 3, 10, 17 e 24, às 12h30 e às 18h30.	Trazendo alguns dos melhores intérpretes em ação na cena musical nacional, *Verdi, o Inventor de Melodias* recupera um repertório pouco conhecido do maior compositor italiano de óperas de todos os tempos – como dois duos para oboé e piano.	No ciclo de palestras e vídeos paralelo aos concertos que traz, além de grandes registros na íntegra de importantes óperas de Verdi, depoimentos do maestro Luiz Fernando Malheiro, do *régisseur* Mario Corradi e do secretário de Cultura de Campinas, o historiador Jorge Coli.	Conheça obras raras de Verdi no recém-lançado *Messa Solenne*, disco no qual o maestro Riccardo Chailly apresenta nada menos do que as cinco primeiras gravações de obras sacras do compositor italiano. Selo Decca.
TRIBUTO A VERDI	**Riccardo Muti** (*foto*) rege a ópera *Falstaff* no Teatro alla Scala, em Milão, e no Teatro Giuseppe Verdi, em Bussetto, com Ambrogio Maestri no papel-título e elenco complementado por Roberto Frontali, Juan Diego Flórez e Barbara Frittoli.	As duas récitas de *Falstaff* no Scala têm cenografia de Ezio Frigerio e direção de cena de Giorgio Strehler, reelaborada por Marina Bianchi. Já as apresentações no Teatro Giuseppe Verdi, de Bussetto (terra natal do compositor), com direção de Ruggiero Cappuccio, empregam os cenários e figurinos utilizados na histórica montagem de 1913 (com reprise em 1926), restaurados pela equipe do Scala.	Teatros alla Scala (Milão) e Giuseppe Verdi (Bussetto), Itália.	Dias 1º e 3, às 20h (Milão) e dias 10 e 12, às 20h30 (Bussetto).	Última das óperas compostas por Verdi, *Falstaff*, com libreto de Boito baseado nas *Alegres Comadres de Windsor*, de Shakespeare, é considerada, pelo apuro na orquestração e pela fluência da música, a mais sofisticada criação do autor italiano.	No final da ópera, quando se entoa *Tutto nel mondo è burla/L'uomo è nato burlone* – surpreendentemente, Verdi resolveu encerrar sua última criação para o teatro com uma fuga grande, acadêmica e impressionante.	Riccardo Muti gravou *Falstaff* com as forças vocais do Scala, tendo o barítono espanhol Juan Pons no papel-título. Selo Sony.
TRIBUTO A VERDI	O Metropolitan, de Nova York, abriga uma nova produção da ópera *Nabucco*, com direção cênica de Elijah Moshinsky, regência de **James Levine** (*foto*) e os cantores Juan Pons (Nabucco), Maria Guleghina (Abigaille) e Samuel Ramey (Zaccaria).	Com libreto de Temistocle Solera, a ópera em quatro atos *Nabucco* estreou em 1842 no alla Scala de Milão, constituindo o primeiro sucesso de Verdi – por razões tanto musicais quanto políticas. Retratando a história bíblica do cativeiro dos judeus na Babilônia, a ópera capitalizou os anseios dos italianos da época por independência e liberdade.	Metropolitan Opera House – Lincoln Center, Nova York, Estados Unidos.	Dias 3 e 6, às 20h.	Terceira ópera de Verdi, *Nabucco* é uma das melhores criações do período inicial do compositor, sendo elogiada pelo vigor da música e pelo poder de caracterização musical dos personagens.	No celebérrimo coro *Va pensiero sull'Ali Dorate* – o lamento dos hebreus no exílio, na segunda cena do terceiro ato, é a melodia mais famosa da ópera, sendo considerada, na Itália, uma espécie de segundo hino nacional.	Tito Gobbi canta o papel-título na gravação de *Nabucco* regida por Lamberto Gardelli, que conta ainda com Elena Suliotis (Abigaille) e Carlo Cava (Zaccaria). Selo Decca.
CONCERTOS	Coro e Orquestra do Festival de Ludwigsburg, sob regência de **Wolfgang Gönnenwein** (*foto*), abrem em São Paulo a temporada da Sociedade de Cultura Artística.	Foi em 1789 que Mozart fez sua versão do popular oratório *O Messias*, de Händel. Preservando a essência da criação händeliana, Mozart acrescentou trombones à orquestração e deu um toque de elaboração às partes das madeiras.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 0++/11/256-0223, São Paulo, SP.	Dias 23, 24 e 25, às 21h.	Cantada em alemão – e com o *obbligato* dividido entre o trompete e a trompa –, a refinada versão de Mozart para *O Messias*, de Händel, é praticamente desconhecida no Brasil.	No toque de humor conferido pela orquestração mozartiana ao número *All We Like Sheep*, bem como no encurtamento da versão original da ária *The Trumpet Shall Sound*.	Charles Mackerras rege a mais celebrada das gravações de *Der Messias* (*O Messias*, de Händel, em alemão, na versão de Mozart). Selo Deutsche Grammophon.
CONCERTOS	O violinista russo **Boris Belkin** (*foto*) apresenta-se com a Orquestra de Câmara Villa-Lobos.	1) Vivaldi – *Concerto duplo para violino e cordas*; Mozart – *Concerto para violino nº 4*; Villa-Lobos – *Prelúdio da Bachianas Brasileiras nº 4*; Mozart – *Sinfonia nº 29*; 2) Bach – *Concerto duplo para violino e cordas*; Mozart – *Concerto para violino nº 5*; Villa-Lobos – *Prelúdio da Bachianas Brasileiras nº 4*; Mozart – *Sinfonia nº 29*.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5693-4000, São Paulo, SP.	Dias 10 e 11, às 21h.	Velho conhecido do público brasileiro, Boris Belkin toca por aqui, desta vez, com uma das melhores orquestras de cordas do país, a Villa-Lobos – reformulada desde que Betina Stegman assumiu o cargo de *spalla*, em substituição a Cláudio Cruz.	No rondó que finaliza o *Concerto nº 5 em lá maior*, de Mozart, e justifica seu apelido de *Türkisch* (Turco) graças a seu caráter rítmico – o movimento corresponde à música que na época se chamava de turca, embora, na verdade, se assemelhe mais à csarda (dança típica húngara).	Entre as gravações mais recentes de Boris Belkin encontram-se as sonatas de Brahms, em parceria com outro artista que toca bastante por aqui, o pianista francês Michel Dalberto. Selo Denon.
CONCERTOS	O pianista **Arnaldo Cohen** (*foto*) apresenta-se com a Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Yeruham Scharovsky.	Berlioz – *Abertura Carnaval Romano, op. 9*; Schumann – *Concerto para piano e orquestra em lá maior, op. 54*; Beethoven – *Sinfonia nº 3 em mi bemol maior, "Heróica"*.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 28, às 16h30.	Radicado em Londres, o pianista carioca Arnaldo Cohen, que completa 53 anos uma semana antes desta apresentação, é um dos artistas mais admirados pelo público brasileiro, lotando a casa onde quer que se apresente.	Na integração "sinfônica" buscada por Schumann entre os três tempos de seu concerto – começo pela terça, movimento de graus ascendentes e salto de oitava são os elementos do final do concerto que evocam com clareza a idéia principal do primeiro movimento da obra.	Tanto no aspecto musical quanto no de qualidade sonora, uma das mais belas gravações do concerto de Schumann é a do pianista polonês Krystian Zimerman, com a Filarmônica de Berlim, regida por Herbert von Karajan. Selo Deutsche Grammophon.
SHOWS	O saxofonista norte-americano **Joshua Redman** (*foto*) traz ao Brasil seu quarteto, integrado por Aaron Goldberg (piano), Reuben Rogers (contrabaixo) e Gregory Hutchinson (bateria).	Indefinido até o fechamento desta edição.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/11/5561-1643, São Paulo, SP.	Dia 18, às 22h30.	Joshua Redman, de 32 anos, é um dos mais prestigiados jazzistas da nova geração – tocou com Dave Brubeck, Pat Metheny, Chick Corea, Herbie Hancock e outros e participou dos filmes *Kansas City*, de Altman, e *Tio Vânia em Nova York*, de Louis Malle.	Na peculiar mescla de tradição e renovação que caracteriza o estilo de Joshua Redman – embora seja filho de Dewey Redman, saxofonista de vanguarda, Joshua preferiu beber nas águas de antigos mestres do sax-tenor, como Gene Ammons e Red Holloway.	O último disco de Redman, *Beyond*, marca o retorno do saxofonista – depois de dois álbuns flertando com o funk, o hip-hop e o pop – ao jazz acústico que lhe deu reputação. Selo Warner.
SHOWS	O guitarrista **Mark Knopfler** (*foto*) apresenta-se ao lado de uma banda formada por Glenn Ford (contrabaixo), Guy Fletcher e Geraint Watkins (teclados), James Cromwell (bateria), Richard Bennett (guitarra) e Michael Henderson (vários instrumentos).	O show deve mesclar antigos sucessos da banda Dire Straits e canções de *Sailing to Philadelphia*, último álbum-solo do guitarrista, como *What It Is*, *The Last Laugh*, *Prairie Wedding* e *Baloney Again*.	Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, tel. 0++/11/3177-3663, São Paulo, SP.	Dias 6, 7 e 8, horário a confirmar.	Quem era adolescente nos anos 80 dificilmente vai perder a chance de ver o ex-líder do Dire Straits, um dos grupos de maior sucesso naquela época – com o álbum *Brothers in Arms*, de 1985, a banda rompeu a marca de 85 milhões de discos vendidos.	No quanto ainda sobrou do Dire Straits na carreira-solo do guitarrista escocês de 51 anos – uma canção como *Silvertown Blues*, por exemplo, caberia em qualquer disco da banda, especialmente nos da última fase.	Van Morrison e James Taylor são alguns dos convidados especiais de Mark Knopfler no CD *Sailing to Philadelphia*. Selo Warner.
SHOWS	O violonista e compositor **Guinga** (*foto*) faz em São Paulo o show de lançamento de seu novo disco, *Cine Baronesa*, ao lado de Paulo Sérgio Santos (clarineta), Proveta (saxofone e clarineta) e Lula Galvão (violão).	*Igreja da Penha*, *Caiu do Céu*, *Dá o Pé*, *Louro*, *Canbibaile*, *De Menor*, *Cheio de Dedos*, *No Fundo do Rio*, *Nem mais um Pio*, *Geraldo no Leme*, *Yes*, *Zé Manés*, *Fox e Trote*, *Chá de Panela*, *Baião de Lacan* e *Vô Alfredo* são as composições de Guinga (solo ou em parcerias) que formam o espetáculo.	Sesc Paulista – av. Paulista, 119, tel. 0++/11/3179-3400, São Paulo, SP.	Dia 23, às 18h30.	Embora tenha sido lançado como compositor pelo MPB-4 nos anos 70, Guinga teve um estouro tardio – sua carreira-solo só começou a deslanchar nos anos 90 e, de lá para cá, ele tem se firmado como um dos criadores mais conceituados da música popular brasileira.	No delicioso *Baião de Lacan* – uma das inúmeras parcerias de Guinga com Aldir Blanc, a composição faz bastante sucesso entre instrumentistas, já tendo sido gravada pela Banda Mantiqueira e pelo Quinteto Villa-Lobos.	*Cine Baronesa* está sendo lançado pela Velas.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE MARKUS SHAEFER: S. BAYAT/DIVULGAÇÃO / CLÁUDIO CRUZ: HELOÍSA BORTZ/DIVULGAÇÃO / DUOFEL: GAL OPPIDO

QUAL PAÍS DOS MUSICAIS?

Na era da estética Broadway, Chico Buarque minimiza sua importância para a história do teatro musical no Brasil, mas volta ao gênero com *Cambaio*

Por Aydano André Motta*

Poucos contestam a evidência de que Chico Buarque é o principal nome na modesta tradição de musicais nacionais. Por mais curioso, surpreendente ou estranho que seja, um desses poucos é, justamente, o próprio Chico. Em entrevista exclusiva a **BRAVO!**, diz que não gosta de musicais, não assiste a eles (nem aos seus) e quase sempre atendeu aos convites e à iniciativa de outros para compor as melodias e escrever as letras de obras que se tornaram referência na história do teatro brasileiro. Teria sido assim com as músicas do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; com a peça *Roda Viva*, que fez história ao ser levada com estardalhaço aos palcos por José Celso Martinez Corrêa,

* *Colaborou Helio Ponciano*

FOTO FERNANDO QUEVEDO/AGÊNCIA O GLOBO

O compositor e letrista: não assiste e não gosta de musicais

em 1968; com as canções para *Calabar* e *Gota d'Água*, textos de Ruy Guerra e Paulo Pontes, respectivamente; e com a participação central na equipe que criou a *Ópera do Malandro*. E é com essa mesma visão que Chico se reúne mais uma vez com Edu Lobo – anos depois das parcerias de *O Grande Circo Místico* (1982), *O Corsário do Rei* (1985) e *Dança da Meia-Lua* (1988) – para compor a trilha de *Cambaio*, peça de João e Adriana Falcão, com direção musical de Lenine, que tem estréia marcada para este mês (*leia box adiante*).

Mas *Cambaio* não é somente mais uma obra do "letrista contratado" Chico Buarque. É também uma exceção num país onde são raros os musicais nacionais e, provavelmente por isso mesmo, o público tenha se voltado para as produções que vêm de fora. Um exemplo dessa escola desembarca nos palcos brasileiros no dia 27 deste mês: *Les Misérables*, em cartaz em Nova York há 14 anos, já foi encenado em 29 países diferentes e visto por 34 milhões de espectadores. O musical, baseado no clássico de Victor Hugo, é mais um que reproduz o receituário da escola de megaproduções que têm feito sucesso no Brasil: grandes elencos em teatros preparados para a estrutura monumental exigida pela estética Broadway.

É verdade que *Les Misérables* é um caso à parte, de uma companhia internacional – a Companhia Interamericana de Entretenimento – em temporada pelo Brasil. As companhias são bem-vindas, mas o que se constata é que tais espetáculos ocuparam o vazio deixado pelas produções nacionais, que, nesse vácuo, acabam optando por encenar réplicas daquela escola. Algumas vezes, o texto é adaptado, encenado e interpretado por brasileiros, como no caso de *Company*, montado por Charles Möeller, em cartaz no Rio de Janeiro. Em outras, são produções meramente importadas, sem uma vírgula de diferença em relação ao que foi visto no Times Square. Exemplos não faltam: a mesma Companhia Interamericana de Entretenimento trouxe *O Beijo da Mulher Aranha* – produção de R$ 2 milhões vista por 41 mil pessoas em quatro meses – que, mesmo com elenco nacional, tinha, por contrato, de seguir a montagem original; o mesmo ocorreu com *Rent* e *Aí Vem o Dilúvio*, outras duas produções da companhia.

O que está em questão não é a qualidade desses musicais (embora, em razão de sua própria natureza, alguns sejam sofríveis), mas sim que esse fenômeno leva à conclusão óbvia de que o Brasil não conseguiu transferir aos palcos sua rica tradição musical e de grande penetração popular. "O povo brasileiro é muito musical, e isso está nas ruas, nas escolas de samba, no maracatu, nos bois", diz João Falcão. "Acho estranho que nossa tradição em musicais seja tão pequena." O resultado é que, por uma conjunção de fatores, não se formou uma sólida escola nacional, com quadros próprios e profissionalizados, que seja capaz de ser uma alternativa real às produções estrangeiras (*leia texto adiante*). Lenine, o diretor musical de *Cambaio*, baseia-se no seu trabalho atual para dizer que os brasileiros estão "diametralmente opostos" à estética Broadway. "A gente cria primeiro e vai atrás das ferramentas para viabilizar a idéia. É meio como levitação. Entre eles lá fora, a ferramenta é o grande negócio."

Três formas diferentes de fazer um musical: no alto, a produção em conjunto de *Cambaio* (no centro da foto, da esq. para a dir.) por Lenine, Edu Lobo, Adriana Falcão, Chico Buarque e João Falcão; acima, a grandiloqüência de *Les Misérables*; e, ao lado, a remontagem de Gabriel Villela do clássico infantil de Chico Buarque, *Os Saltimbancos*

FOTOS BRUNO VEIGA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / CAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO

"Não há nenhum mal na proliferação dos musicais da Broadway. Isso significa mercado, oportunidade de trabalho para atores", diz Gabriel Villela, que há pouco remontou a *Ópera do Malandro* e estreou no mês passado uma nova versão de *Os Saltimbancos* – outra adaptação de Chico Buarque, feita em 1977 com base na história do italiano Sergio Bardotti e em um conto dos irmãos Grimm. O diretor acrescenta que "o destino do musical brasileiro é o sincretismo. A permutação de atores, os testes para tantas peças, o convívio deles com vários técnicos, a capacidade que temos para misturar as coisas, isso tudo vai promover uma cara que não vai ser nem a do Arena nem a de *O Beijo da Mulher Aranha* ou a de *Rent*".

Sobre a obra de Chico Buarque, Villela não rejeita as evidências. "É o nosso melhor autor de musicais. Se não for, pelo menos o caminho mostrado por ele é o mais viável." A seguir, leia a entrevista em que Chico Buarque fala de *Cambaio*, de sua obra e dos musicais no Brasil.

BRAVO!: Sua última experiência em musicais aconteceu há 13 anos, com *Dança da Meia-Lua*. Por que tanto tempo de ausência até *Cambaio*?

Chico Buarque: Na verdade, não gosto muito de assistir a musicais. Escrevo para não ter de ver. Quando estréia, estou dispensado.

Mas você já compôs diversas vezes para musicais. Não é uma contradição?

Sempre participei atendendo a convites para parcerias variadas. Minha primeira experiência foi em 1965, quando fui convidado pelo Roberto Freire, diretor do Tuca (*Teatro da Universidade Católica de São Paulo*) para escrever a música de *Morte e Vida Severina*. Na época foi uma coisa de vanguarda, muito mais ligada à linguagem do Teatro de Arena, com o trabalho de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Nas outras vezes, fui convidado por parceiros sempre diferentes – Ruy Guerra, no caso de *Calabar*, Paulo Pontes, em *Gota d'Água*, e Luiz Antônio Martinez Corrêa, em *Ópera do Malandro*. Nunca tive individualmente a iniciativa de escrever um musical.

Como se deu a parceria com Edu Lobo desta vez?

Como sempre. Edu me convidou para fazer o musical; ele faz as melodias, eu me encarrego das letras. Tivemos uma reunião e, tempos depois, ele me enviou a fita com o trabalho dele. Fiz, então, as letras. É o mesmo método das outras experiências que tivemos: *O Grande Circo Místico* (1983), *O Corsário do Rei* (1985) e *Dança da Meia-Lua* (1988). A parceria com Edu não tem variação. Sempre foi do mesmo jeito.

Vocês ficam à vontade para voltar a fazer um musical à sombra de uma produção tão bem-sucedida como *O Grande Circo Místico*?

O trabalho agora é diferente. Aquele era um espetáculo de balé, que só fez sucesso mesmo em Curitiba, onde foi montado. Na verdade, o disco é que permaneceu, até hoje é reeditado, um trabalho que ficou em evidência. Mas é outra coisa, um balé do Teatro Guaíra de Curitiba.

O Brasil mudou desde *O Grande Circo Místico*, e mais ainda desde *Calabar* e *Gota d'Água*. Como essa mudança se refletiu no seu trabalho em *Cambaio*?

O envolvimento que tinha nos outros trabalhos era diferente, porque escrevi os textos. Agora, sou apenas letrista contratado. Sou só o letrista da trilha sonora desse musical.

Foram vocês que procuraram João e Adriana Falcão?

Chamá-los foi idéia minha, que Edu aceitou prontamente. Gostei do trabalho de João em *A Dona da História* (*peça encenada pela ex-mulher de Chico, Marieta Severo, que teve grande sucesso no Rio em 1999*). E li *A Máquina*, texto de Adriana. Foi a partir desses trabalhos que tive o interesse de fazer alguma coisa com os dois. Eles são pessoas de teatro que gostam de música, uma coisa rara.

Eles tiveram alguma influência na composição das canções?

Sim, estiveram na reunião, comigo, com Edu e com Lenine.

Vocês receberam algum tipo de roteiro para fazer as músicas?

O processo de criação dos dois é muito louco. O ensaio é experimental, e os textos vão ficando prontos durante o trabalho. Mas só estará concluído na semana da estréia.

Chico Buarque, que descarta voltar a trabalhar com teatro: "Não sou um homem de teatro, não domino a carpintaria dessa arte nem tenho autonomia de linguagem"

FOTO ANA OTTONI/FOLHA

Mas o que você sabe da peça?
A história gira em torno de sonhos, que é a matéria-prima, atemporal. Evidentemente, para bom entendedor, ficará claro que é no Brasil. Os personagens vivem aqui. Não haverá, no entanto, nenhuma referência clara, explícita a qualquer momento da vida do país. Só indiretamente.
Sabendo tão pouco assim, o que você espera do resultado?
Espero e confio que o trabalho de João Falcão seja inovador. Não imagino que acabe num musical convencional. Para o bem e para o mal, ele é um inventor. O resultado do trabalho dele será completamente novo, sem ligação com qualquer coisa que ele tenha feito até hoje.
Afora o teatro de revista, que era sobretudo um teatro com músicas, o Brasil não tinha uma tradição em musicais quando você começou a compor para o teatro. Como e por que você começou a se dedicar a essa área?
O musical chegou no Brasil trazido pelo teatro de revista que veio de Portugal. Na segunda metade do século, recebemos a influência dos grandes musicais americanos, os clássicos. Mas a razão de eu ter feito musicais está apenas nos convites dos parceiros. Não sou um homem de teatro, não domino a carpintaria dessa arte nem tenho autonomia na linguagem. Meus próximos trabalhos não terão nenhuma ligação com teatro; não é minha especialidade.

Ao lado, exemplos de montagens que têm atraído o público: de cima para baixo, os importados da Broadway, como *Aí Vem o Dilúvio* e *O Beijo da Mulher Aranha*, e *Company*, um caso de musical estrangeiro montado com autonomia por brasileiros. Abaixo, a dupla Edu Lobo e Chico Buarque

FOTOS AGÊNCIA O GLOBO / EMÍDIO LUISI/FOTOGRAMA/DIVULGAÇÃO / GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO

Sonhos entre a Fama e a Rua

Cambaio conta a história de um triângulo amoroso entre um cantor, um cambista e uma mulher

Os sonhos de dois homens – um cantor de fama instantânea e um cambista – envolvendo a mesma mulher formam a base da história de *Cambaio*, texto de João e Adriana Falcão que vai permear as músicas de Chico Buarque e Edu Lobo. O resultado é um triângulo amoroso que junta o cantor, a moça e o cambista, mas sempre mantendo a atmosfera onírica, "para garantir um rumo próprio, cortes diferentes, a liberdade que a dramaturgia naturalista não permite", diz João Falcão. Em *Cambaio*, o texto também foi sendo escrito ao longo dos ensaios – antes, só existia uma pequena sinopse, para que Chico e Edu pudessem fazer as músicas. "Sou muito mais um fazedor do que um autor de teatro. Nunca tive um texto na gaveta, pronto para ensaiar. Gosto de ter a liberdade de poder mudar, reescrever várias vezes", diz. "Escrevo com muito mais rapidez e estímulo se estou ensaiando, porque posso comparar as idéias e ouvir propostas dos atores."

O nome *Cambaio* – que significa trôpego, de pernas tortas e fracas – foi idéia de Chico Buarque, que, segundo Falcão, "estava com a palavra na cabeça". É também o título de uma das sete músicas da trilha sonora, que é, justamente, o maior sucesso do popstar. A peça se divide em dois universos – o de um artista que ganhou fama rapidamente e a rua, onde está o cambista e a jovem fã do astro, que busca ingresso para o show do cantor. O cambista se apaixona pela mulher, que é apaixonada pelo artista, que por sua vez sonha com a moça. "A história muda tanto ao longo da peça que não queríamos nenhum nome que sugerisse o que é a história. Batizamos com um nome não abrangente." A idéia é criticar estes tempos da "celebridade sem mérito", diz João Falcão. "O personagem principal é uma dessas estrelas do momento, alguém que entra na moda sem nem mesmo saber direito a razão."

Apesar de ter encenado inúmeros musicais ao longo de 20 anos de carreira, o diretor está eufórico pela parceria com Chico, Edu Lobo e Lenine. Quando fala de Chico, conta ter tido "sempre uma relação de fã", modificada apenas pela "convivência superficial" durante o trabalho em *A Dona da História*, peça protagonizada pela ex-mulher do compositor, Marieta Severo. "Não temo comparações com outras obras dele. O trabalho de Chico e Edu é tão sublime que independe da montagem para ter qualidade." – AAM

FOTO ANA OTTONI/FOLHA

Procuram-se dramaturgos

Para que surja um teatro musical genuinamente brasileiro é preciso, sobretudo, bons textos

Por Tim Rescala

Onde e Quando

Cambaio, de João Falcão e Adriana Falcão. Direção musical de Lenine, músicas de Chico Buarque e Edu Lobo. Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3000). Estréia prevista para o dia 19 de abril. Quinta a sábado, às 21h; dom, às 20h. Ingressos: R$ 30, R$ 15 e R$ 10. Patrocínio: Petrobras

Les Misérables, de Alain Ublil. Direção de Ken Caswell e música de Claude-Michel Schönberg. Teatro Paramount (av. Brigadeiro Luís Antônio, 411, Bela Vista, São Paulo, SP). Estréia no dia 27 de abril. De quarta a sexta-feira, às 21h; sábado, às 18h e 22h, e domingo, às 18h. Ingressos: de R$ 20 a R$ 120

Os Saltimbancos. Direção de Gabriel Villela, com a Cia. de Repertório Musical do TBC. Teatro Brasileiro de Comédia (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). Em cartaz. Sábados e domingos, às 16h

Já a partir do fim da década de 80, o Brasil assistiu ao surgimento de alguns espetáculos teatrais produzidos no eixo Rio–São Paulo que davam à música um destaque considerável. Fosse em peças ou em espetáculos de *sketchs*, a música parecia ir além do mero papel funcional que tinha até então, para assumir a linha de frente da cena. Nessa época, vários atores e diretores manifestaram interesse de montar musicais. Alguns até já se preparavam havia muito tempo para tanto, freqüentando aulas de canto e dança ou assistindo a montagens estrangeiras, como que para se imbuírem do espírito do musical. O entusiasmo, contudo, nem sempre era acompanhado do preparo necessário para a empreitada. A vontade de montar um musical, por mais imperiosa que fosse, não parecia suficiente para ir do sonho à realidade.

Os profissionais tinham formações e capacidades muito diversas. Se um ator estava bem preparado para dançar, seu desempenho vocal era insatisfatório. Se outro tinha uma ótima performance como cantor, deixava a desejar como ator, e assim por diante. Muitas montagens, aliás, não chegaram a acontecer por mera carência de material humano. Mas essas dificuldades não fizeram com que esses apaixonados pelo musical desistissem da sua paixão. Muitos, com o tempo, tornaram-se tão capazes ou habilitados para atuar num musical quanto os atores da Broadway. Mas ainda lhes faltava algo essencial, sem o que não poderiam seguir em frente: um texto.

TEATRO

Mas, se era difícil encontrar um bom texto, o mesmo não se podia dizer de uma boa música.

Que o Brasil tem uma tradição musical popular riquíssima e que seu povo é extremamente musical, já se sabe. Também é de conhecimento público que nos anos 30 o Brasil viveu não só uma época de ouro na sua música popular (Ary Barroso, Noel Rosa, Pixinguinha, etc.), como também de um gênero teatral essencialmente musical. Inicialmente importando um modelo francês de teatro musical, o teatro de revista assumiu uma feição nacional e consolidou-se como gênero teatral.

Mesmo não possuindo uma estrutura dramática das mais elaboradas, o teatro de revista tinha o trunfo de contar com o que se fazia de melhor na música popular brasileira. Sua força e importância cultural eram suficientes para lançar músicas e compositores no Carnaval. Seu papel em termos de mídia só pode ser comparado ao que exerce hoje a televisão. E o advento desta, por sua vez, foi um dos motivos para o desaparecimento da revista.

A estrutura formal da revista não exigia necessariamente a criação de uma partitura completa e original, a ser escrita por apenas um compositor. Seu caráter modular permitia inserir ou retirar um determinado número musical sem comprometer a espinha dorsal do espetáculo. Vale dizer, porém, que o formato inicial da revista brasileira, tomando-se como exemplo a obra de Chiquinha Gonzaga, não se comportava da mesma forma. As últimas revistas produzidas por Walter Pinto ainda gozaram do privilégio de contar com grandes compositores em suas fichas técnicas, mas daí por diante constatamos que estes se afastaram não só dos musicais como também do próprio teatro brasileiro como um todo. Por quê?

Como não poderia deixar de ser, boa parte do teatro produzido nos anos 60 adquiriu um conteúdo político. Ao lado de outras vertentes da produção artística, o teatro assumiu um papel de crítica e resistência às idéias totalitárias que se fortificavam com o advento da ditadura militar. Felizmente, alguns de nossos grandes compositores contribuíram para esse novo teatro. Carlos Lyra, Edu Lobo e Chico Buarque foram os mais atuantes. E o interesse de Chico pelo teatro foi bem além do que o de seus colegas, fazendo com que ele se transformasse também num autor de teatro. Chico se tornaria responsável, ao longo dos anos, por uma contribuição decisiva para aquilo que pretendemos chamar aqui de teatro musical brasileiro.

Tudo leva a crer que a geração de compositores surgida na década de 60 distanciou-se do teatro não por vontade própria, mas por imposição dos fatos. É possível dizer até mesmo que a conseqüência natural dessas primeiras experiências, aliando a excelente música popular brasileira ao teatro político, seria a de fazer surgir, já na década de 60, um novo formato para o teatro no país, tendo a música como uma característica marcante. Não fosse esse hiato histórico imposto pelo regime militar, já teria nascido, ou renascido, um estilo de teatro musical genuinamente brasileiro, que teve a sua data de nascimento postergada por mais algumas décadas.

É sabido também que uma das queixas da classe teatral brasileira é a carência de bons textos nacionais, apesar das obras de Nelson Rodrigues, Vianinha, Plínio Marcos e Gianfrancesco Guarnieri. Montam-se mais textos estrangeiros do que se gostaria ou deveria. E essa circunstância parece ter se tornado mais problemática a partir dos anos 60, dificultando ainda mais a aproximação entre os nossos autores e os nossos compositores.

Hoje, a situação é diferente. O panorama atual do teatro brasileiro mostra um interesse crescente pelos musicais, tanto do público quanto da classe teatral e da crítica especializada. Mais e melhores musicais são produzidos a cada dia. Só que os compositores, infelizmente, ainda não descobriram (ou redescobriram) essa vertente do mercado, permanecendo ainda um tanto acanhados, principalmente os que trabalham exclusivamente com a música erudita. Mas, para que o musical brasileiro realmente cresça e apareça é preciso, sobretudo, de textos, mas de bons textos.

FOTOS ACERVO-CEDOC/FUNARTE

Musicais de Chico Buarque, numa época em que o caminho para o musical estava sendo aberto: abaixo, montagem em Florianópolis de *Gota d'Água* com o grupo de teatro Armação (1985); na página oposta, de cima para baixo, *Calabar*, em montagem do Teatro São Pedro, em São Paulo, em 1980, e *Ópera do Malandro*, apresentado em 1978 no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro

Em nome do desejo de montar musicais, assiste-se nos palcos brasileiros a um sem-número de biografias de compositores e cantores. Isso pode até parecer uma forma de recuperar o tempo perdido, principalmente por render as devidas homenagens aos nossos grandes artistas do passado. Porém, revela o nosso principal problema, que é a inexistência de uma dramaturgia consistente em termos de musical.

A estrutura formal de uma peça musical segue leis específicas, mas estas não devem, principalmente no caso brasileiro, ser apenas incorporadas, como uma receita a ser seguida. Ela deve surgir da experiência, da tentativa sistemática de construir uma nova forma, uma nova maneira de conceber o fato teatral, e não sendo uma mera adaptação de formatos americanos ou ingleses. A música e o teatro brasileiros não precisam disso. O Brasil tem todas as condições para edificar um musical rico em termos sonoros, cênicos e temáticos. Mas, para se chegar a esse tão esperado gênero teatral-musical (e nacional), ainda há muito caminho pela frente, caminho este aberto principalmente pelo esforço quase solitário de Chico Buarque. E, como podemos ver com *Cambaio*, esse esforço continua, mas não tão solitário quanto antes. É preciso que outros autores consagrados, como Naum Alves de Souza, Flávio de Souza, Mauro Rasi, Miguel Falabella, João Falcão e tantos outros, dêem a sua contribuição, pois suas trajetórias pessoais demonstram que têm todas as condições para isso.

Mesmo as montagens de musicais estrangeiros, por mais que sejam meros reflexos do imperialismo cultural do qual sempre fomos vítimas, têm um efeito benéfico, pois, além de estimular a produção local, emprega os profissionais competentes do ramo, que, felizmente, são em número cada vez maior. E não há outra forma melhor de aprender do que fazer, experimentar, errar, refazer até acertar.

Não se pode esquecer também a contribuição das pesquisas e montagens que procuraram recuperar o que se fez de melhor no gênero e que se encontrava esquecido ou mesmo ignorado. Luiz Antônio Martinez Corrêa teve um papel fundamental, assim como alguns espaços culturais, como o Centro Cultural Banco do Brasil, que acolheu calorosamente diversos musicais brasileiros. Essas iniciativas foram, sem dúvida alguma, responsáveis pelo que costumamos chamar de formação de platéia — e muitas vezes não são lembradas com justiça. É preciso, portanto, arregaçar as mangas e pôr mãos à obra. Se realmente queremos criar um teatro musical brasileiro, temos de trabalhar, e muito.

FOTOS ACERVO-CEDOC/FUNARTE

A celebração do Brasil

Trama, do coreógrafo e bailarino Rui Moreira, mistura ritmos e tradições populares para apresentar a diversidade cultural do país. Por Adriana Pavlova

Pouca gente sabe que Rui Moreira — o bailarino que por mais de uma década foi a imagem do Grupo Corpo, de Minas Gerais — deu seus primeiros passos em São Paulo na Cisne Negro Cia. de Dança. Pois, agora, a parceria de outros tempos voltou. Coube a Rui o desafio de assinar a coreografia *Trama*, que abre, no Teatro Alfa, em São Paulo, a temporada da companhia dirigida por Hulda Bittencourt no Brasil neste ano.

Os 23 minutos de *Trama* pretendem apresentar a diversidade cultural brasileira, principalmente nas tradições populares mais conhecidas. Embalado por uma mistura de ritmos da MPB que tem a combinação acústico-eletrônica do cantor Lenine como destaque, Rui usa os 14 bailarinos da companhia como peças de uma grande celebração, vestidos com figurinos concebidos pelo estilista pernambucano Eduardo Ferreira. "As festas e as brincadeiras deste país são um ótimo remédio para as agruras da vida", diz Rui Moreira, que também leva a idéia de "trama" para o resultado de sua arquitetura coreográfica. "Montei jogos de construção e desconstrução, nos quais os bailarinos cruzam seus caminhos se entrelaçando, criando desenhos cênicos que se desfazem e se transformam no instante seguinte. Tem algo a ver com as bordadeiras que, na sua simplicidade, criam tramas maravilhosas."

Sem nenhuma interrupção ou divisão, a movimentação acontece ao som de ritmos tipicamente brasileiros. Na trilha, montada pelo próprio coreógrafo, estão a música de Lenine, o pandeiro de Marcos Suzano e as composições de Siba e Helder Vasconcelos (do grupo Mestre Ambrósio), além de trechos da coletânea *Música do Brasil*, organizada pelo pesquisador Hermano Vianna.

"A primeira inspiração para a coreografia veio do prazer de dançar e escutar a música de Lenine na minha casa", diz Rui. "A música dele é tão contagiante que é capaz de envolver adultos e crianças, sem qualquer distinção."

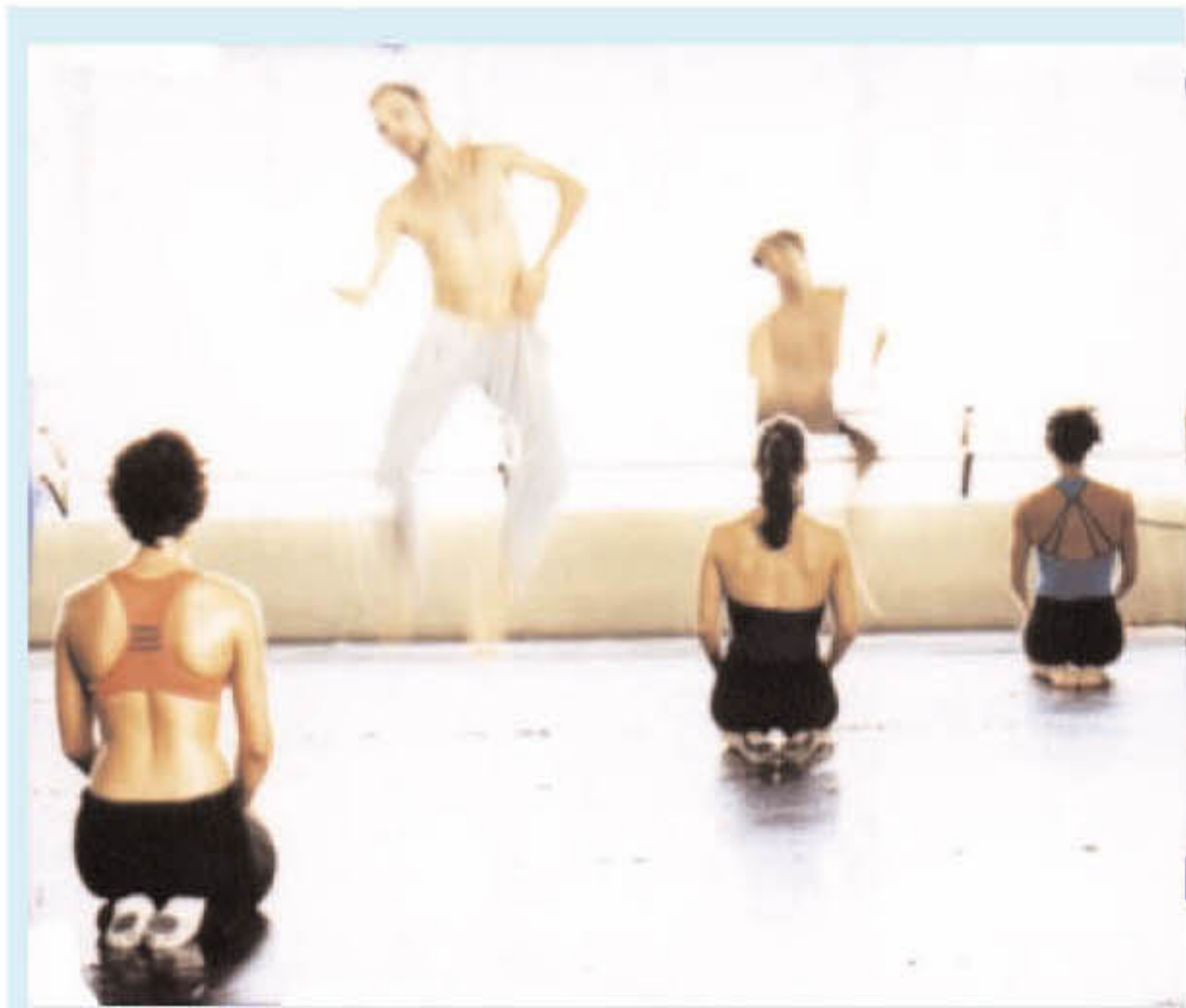
Desde que deixou o Grupo Corpo, em 1999, Rui Moreira vem investindo cada vez mais na carreira de coreógrafo na sua Cia. SeráQuê?, sediada em Minas Gerais, mas também, e principalmente, numa parceria com a França. A coreografia *D'une rive à l'autre*, assinada por ele com Fred Bendongue para a companhia francesa Azanie, é o resultado prático dessa união. Uma produção muito bem-sucedida que chega neste mês a Nova York, dentro da mostra *France Moves*, e exibirá dez obras de coreógrafos de ponta da dança contemporânea francesa.

Embora tenha passado 13 anos nos quadros do Grupo Corpo, a mais importante companhia mineira do país, o coreógrafo não assume claramente as semelhanças entre o seu trabalho e o de Rodrigo Pederneiras. "Tenho muita influência dele no meu gosto artístico e na minha visão da dança", diz. "Mas só o público ou os especialistas podem dizer se há algo dele no meu trabalho."

Trama fecha um espetáculo que começa com a coreografia *Fruto da Terra*, do israelense Itzik Galili. Trata-se de um programa costurado com a mesma mistura de estilos e escolas que vem marcando a trajetória da Cisne Negro em 24 anos de apresentações. "Ao convidar Rui, estamos reafirmando a proposta da companhia de investir em talentos nacionais, paralelamente ao nosso projeto de trabalho com nomes da dança vindos de fora", diz Hulda Bittencourt, que levará *Trama* para uma temporada no Joyce Theater em Nova York, em junho. "A movimentação de Rui em cena é maravilhosa e muito brasileira. Além disso, é um prazer receber em casa um filho antigo."

As apresentações no Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0800-558191) acontecem nos dias 20 e 21 (sexta e sábado), às 21h, e dia 22 (domingo), às 18h. Preços dos ingressos a confirmar.

Abaixo e na página oposta, cenas de ensaio de *Trama*: jogos de construção e desconstrução, numa analogia com as tramas criadas pelas bordadeiras

FOTOS CRISTIAN PARENTE

A mecânica de Heiner Müller

Programação sobre o dramaturgo alemão no Instituto Goethe, em São Paulo, inclui exposição, debates e uma nova montagem de *Hamletmaschine*

O Instituto Goethe, em São Paulo, promove neste mês programação dedicada à obra do dramaturgo Heiner Müller (1929-1995), que inclui exposição, debates e a montagem de *Hamletmaschine* feita por Carla Bessa, que desde 1997 dirige em Berlim sua própria companhia – a Carla Bessa Theaterproduktion, que já encenou na Europa *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, e *Espaço de Olga*, de Dea Loher. O texto de Müller, contudo, é um desafio maior. "A partir dos anos 70, ele rompe radicalmente com a tradição do teatro didático brechtiano, na qual havia se baseado até então", diz a diretora, que também atua na peça, ao lado de Fernanda Farah e Tobias Dutshke.

Acima, Carla Bessa e Fernanda Farah em cena de *Hamletmaschine*; ao fundo, Tobias Dutshke

Escrito em 1977, *Hamletmaschine* afronta os cânones do realismo socialista da ex-Alemanha Oriental, onde vivia o autor, e revela sua adesão aos preceitos da estética pós-moderna. No "Hamlet-máquina", a tragédia shakespeariana é reduzida ao mínimo para introduzir alusões a outros textos e reflexões sobre a própria peça. Essa intertextualidade extrema e o discurso auto-referencial são feitos por meio de três personagens: Hamlet, Ofélia e um ator que representa Hamlet. Em cinco cenas, eles vocalizam em fragmentos outros personagens e expressam uma nova tragédia, que se revela nos dramas encarados pelo autor em sua época, da catástrofe da história à crise do artista diante do poder. "Os textos de Müller são acusados de ser herméticos. Mas é exatamente nisso que vejo uma chance para a imaginação associativa do espectador", diz Carla Bessa.

A programação no Instituto Goethe inclui também a exibição, no dia 5, do vídeo *A Morte de Sêneca* – uma entrevista-diálogo do cineasta Alexander Kluge com Müller –, seguido de uma mesa-redonda com Carla Bessa, Laymert Garcia dos Santos, Marcio Aurelio e Wolfgang Storch. Do dia 6 ao dia 29 será apresentada a exposição *Germânia 2*, que reúne textos, vídeos e fotografias que documentam a produção do dramaturgo, além de 16 águas-fortes de Mark Lammert. O Instituto Goethe fica na rua Lisboa, 974, tel. 0++/11/3088-4288, São Paulo, SP. *Hamletmaschine* estréia no dia 6 e vai até o dia 29 (sexta e sábado, às 21h; domingo, às 19h). Os ingressos custam entre R$ 6 (estudantes) e R$ 12. – ALMIR DE FREITAS

Passaporte para Plínio Marcos

Teatro paulistano unifica temporada de *Dois Perdidos numa Noite Suja* e sessões no Cine Arte Lilian Lemmertz

Para se firmarem como um novo espaço cultural em São Paulo, o Teatro Plínio Marcos e o Cine Arte Lilian Lemmertz vão promover até o dia 29 uma programação especial para integrar o teatro ao cinema, inaugurando uma nova fase na história da casa. Há um ano, Alexandre Borges, Júlia Lemmertz e Tanah Corrêa inauguraram o teatro e o cineclube, que dividem o mesmo espaço cultural do Shopping Pompéia Nobre. Seguindo a vocação alternativa das sessões do cineclube – que procura apresentar uma programação diferenciada do grande circuito e mais dedicada ao cinema nacional –, o teatro pretende explorar suas singularidades. "Trata-se de um ambiente intimista, de 90 lugares, e há poucas salas com essas características na cidade. Queremos dar mais visibilidade ao teatro com o projeto *Passaporte Cultural*", diz Borges.

Esse projeto permite que com um único ingresso de R$ 12 se assista a um ciclo de filmes que tenham como tema a relação Brasil–Portugal (6ª, sáb. e dom., às 18h) e à temporada de *Dois Perdidos numa Noite Suja* (6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h), de autoria de Plínio Marcos e direção de Tanah Corrêa. Segundo Borges, seu trabalho com o ator português José Moreira e o enredo da peça tornam pertinente a conjugação com os filmes. *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, é o primeiro longa da série. O Teatro Plínio Marcos fica na rua Clélia, 33, São Paulo (tel. 0++/11/3864-3129). — HELIO PONCIANO

Acima, Alexandre Borges (esq.) e José Moreira em cena da peça

FOTOS DIVULGAÇÃO

AS TENTAÇÕES DO JOVEM GOETHE

Montagem de *Fausto Zero* valoriza o texto e mostra que o escritor foi um precursor da estética do fragmento na dramaturgia alemã

Por Luiz Fernando Ramos

Há muitas versões da história de Fausto, de muitos autores. O poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) teria realizado três Faustos ao longo de sua vida. Os dois últimos, mais conhecidos, são distintos como a água e o vinho: o primeiro ainda reflete o entusiasmo romântico e a identificação com Shakespeare; o segundo, concluído no ano de sua morte, busca uma conciliação com a providência divina e afirma os ideais clássicos. O espetáculo da Companhia Razões Inversas traz uma terceira e quase desconhecida versão, o *Urfaust*, que teria sido escrita pelo jovem Goethe em 1772, trinta e seis anos antes do primeiro Fausto oficial, e que se caracteriza pela condição fragmentária, como um esboço que sintetiza, com alguns poucos traços, a essência da primeira versão. *Fausto Zero* não só reflete na sua apresentação minimalista esse caráter de colagem de partes, como se aproveita dele para propor uma leitura cênica que reapresenta Goethe como um precursor de Büchner e alinhado com a tradição do fragmento na dramaturgia alemã, identificada no autor de Woyzeck e programaticamente reverberada por Brecht e Heiner Müller.

A interpretação do diretor Marcio Aurelio é coerente com sua trajetória, marcada por montagens desses autores e, principalmente, pelo desenvolvimento de uma linguagem cênica de inspiração épica. A novidade é reencontrar o mito faustiano tratado com uma economia de meios impecável, despido de cenografias figurativas, potencializado na valorização do trabalho dos atores e, conseqüentemente, do texto de Goethe. A tradução de Christine Röhrig é primorosa e resgata o frescor de um autor não só ainda jovem como, claramente, shakespeariano. As falas, em parte versificadas e com grande complexidade poética, além da concisão narrativa, distanciam o espectador dos aspectos psicológicos, mas não impedem que ele acompanhe a trama. Na verdade, é irregular o aproveitamento que o diretor faz desse distanciamento, sendo mais interessantes os momentos radicais, em que não se concede nada além dos versos e da ação física dos personagens, do que aqueles que indicam o lugar onde se passará a ação. Nesse sentido, a cena inicial em que Fausto, o consistente ator Eduardo Reyes, contracena com um toco de vela acesa em denso monólogo é um dos momentos mais brilhantes do espetáculo. Porém, quando a narrativa começa propriamente, não se mantém a mesma intensidade e passa a haver uma oscilação entre momentos mais e menos felizes.

Acima, Eduardo Reyes (Fausto) e Chico Carvalho (Mefisto) em cena do espetáculo: complexidade poética em tradução primorosa e interpretada com eficiência

A irregularidade poderia ser atribuída ao desequilíbrio, no elenco, entre o triângulo de personagens centrais — Fausto, Mefisto e Margarida — e os secundários, cumpridos por um ator e duas atrizes que dobram vários papéis e nem sempre garantem o jogo. Mas talvez esteja nas próprias opções da direção, quando flerta com elementos contemporâneos de maneira acessória. É o exemplo do "rap" que se repete duas vezes, mas só dá resultado na segunda, quando é apresentado por Mefisto, o ator Chico Carvalho, este uma verdadeira revelação. Em outros aspectos o espetáculo é contemporâneo de fato, como quando utiliza de forma acentuada a linguagem corporal dos atores. Nesse sentido, o jovem elenco safa-se do desafio com vigor e coragem, personificados no trabalho de Priscilla Herrerias, uma Margarida ao mesmo tempo encantadora e patética. Em produção despretensiosa, que fez da precariedade um dos seus signos fortes, Marcio Aurelio fez um de seus trabalhos mais maduros como diretor. Dispondo desse achado, um pré-*Fausto* de Goethe, soube tirar proveito de sua natureza estilhaçada e revesti-lo com uma roupagem épica quase típica de seu próprio teatro e, afinal, afirmativa de um estilo singular.

Fausto Zero, de Johann Wolfgang von Goethe, traduzido por Christine Röhrig. Direção de Marcio Aurelio, com Eduardo Reyes, Chico Carvalho, Priscilla Herrerias. Teatro Brasileiro de Comédia, Sala Assobradado (rua Major Diogo, 315, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). Quartas e quintas-feiras, às 21h. R$ 10. Em cartaz até 26 de abril.

FOTO TIKA TIRITILLI/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Only You**, de Consuelo de Castro. Direção de José Renato. Com **Celso Frateschi** e **Rose Abdallah** (*foto*).	Autor de telenovelas que já teve melhores pretensões artísticas e um passado político e amoroso traumático recebe visita de uma jovem que o leva a passar a vida a limpo.	Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, tel. 0++/11/289-2358).	Até junho. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20.	Consuelo de Castro é a poetisa da geração que amou e morreu quando o país afundou na ditadura. A peça é a versão de versos de Mário Faustino: "Não conseguiu firmar o nobre pacto/ Entre o cosmo sangrento e a alma pura/ Tanta violência, mas tanta ternura".	Em como o enredo – sem perder a ternura – faz a crônica da guerrilha urbana brasileira dos anos 70 e do drama de consciência dos que se acomodaram.	A versão cinematográfica da peça *À Flor da Pele*, estréia oficial da autora no teatro, em 1969. O filme, de 1976, tem a direção de Francisco Ramalho Jr. Com Juca de Oliveira e Denise Bandeira. Em vídeo.
SÃO PAULO	**Copenhagen**, de Michael Frayn. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com **Oswaldo Mendes**, **Selma Luchesi** e **Carlos Palma** (*foto*).	Numa noite de 1941, encontram-se em Copenhague, Dinamarca, o alemão Werner Heisenberg e o dinamarquês Niels Bohr. Amigos de longa data, eles estão envolvidos na pesquisa da bomba atômica e talvez possam evitar a explosão nuclear. Mas há problemas: Bohr é judeu, e Heisenberg trabalha para os nazistas.	Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, tel. 0++/11/234-3000).	De 6/4 a 3/6. 5ª a sáb., às 21h; dom., 20h. R$ 20 e R$ 10 (estudante).	Embora seu grande tema seja a razão, é um espetáculo emocionante ao tratar não só da ciência e dos mistérios da física, mas também da amizade entre dois gênios (ambos detentores do Nobel) separados por desconfianças e ressentimentos.	Em como o dramaturgo inglês Frayn desenvolve um tema árduo como um drama psicológico. Há um papel feminino desafiador para a atriz: Margreth. Em princípio, ela é só a mulher de Bohr, mas acaba se envolvendo a sério na discussão.	Debates sobre ciência, filosofia e política entre os brasileiros Marcelo Gleiser, Ildeu de Castro, João Zanetic, Ernst Hamburger, Amélia Hamburger e Oscar Motomura e o austríaco Fritjof Capra. No Teatro Sesc Anchieta, de 7 a 16 de abril. Informações pelo tel. 0++/11/3081-8865 e 3068-0557.
SÃO PAULO	**Dia das Mães**, de Jeff Baron. Direção de Paulo Autran. Cenários de J. C. Serroni. Com **Petrônio Gontijo**, **Karin Rodrigues** (*foto*), Sônia Guedes, Adriane Galisteu, Ilana Kaplan e Patrícia Gaspar.	Comédia dramática sobre mal-entendidos, preconceitos, carências e mágoas que se manifestam no interior de uma família exatamente no Dia das Mães. Haverá uma solução redentora para tudo.	Teatro Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, tel. 0++/11/3662-1992).	Até 10/6. De 5ª a sáb., às 19h. 5ª, R$ 25; 6ª e dom., R$ 30; sáb., R$ 35.	Para Paulo Autran, o público sai do teatro com a certeza de que a vida pode ser melhorada. Baron, um americano otimista na linha do cineasta Frank Capra, faz a versão leve da peça que o inspirou: *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, do alemão Rainer Fassbinder.	No elenco – melhor que a peça – com o desempenho mais vital de Karin Rodrigues dos últimos anos. Uma dama da cena. Composições difíceis de Sônia Guedes, Patrícia Gaspar, Petrônio Gontijo e, sobretudo, Ilana Kaplan e Adriane Galisteu, atriz de presença solar.	Dirigida por Ticiana Studart e protagonizada por Denise Weinberg e Deborah Secco, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, em cartaz no Teatro Augusta (rua Augusta, 943, tel. 0++/11/3151-4141), é uma boa oportunidade para comparar a peça de Fassbinder e a de Baron.
SÃO PAULO	**3x4 / 18x24**, baseado em *Fotografias*, de Caio Fernando Abreu. Direção de Ana Roxo. Com **Clarissa Kiste** (*foto*) e Paula Brandão.	A vida, ou os problemas, ou a depressão irônica de duas mulheres solitárias, mas de temperamentos opostos.	Centro Cultural São Paulo – Espaço Flávio Império (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, tel. 0++/11/3277-3611).	De 21/4 a 20/5. Sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	Embora envolvido em uma aura de genialidade e martírio, como o compositor e cantor Cazuza, o autor entendia de solidão e depressão, e as descrevia. Às vezes, bem. O espetáculo é a criação de artistas jovens e dedicados.	Em como um espetáculo de intérpretes recém-saídos de uma escola de teatro tem a energia e a espontaneidade que compensam qualquer falha.	A literatura confessional, urbana e melancólica do gaúcho Caio Fernando de Abreu, que inclui títulos como *Morangos Mofados* (Cia. das Letras, 160 págs., R$ 23).
SÃO PAULO	**Eles não Usam Black-tie**, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Marcos Vinicius Faustini. Com **Ana Lúcia Torre**, **Sebastião Vasconcelos** (*foto*), Eduardo Moscovis, entre outros.	Família operária dividida por motivos ideológicos e existenciais. Durante uma greve, o pai, veterano militante comunista, se defronta com o filho, jovem, recém-casado e um pouco saturado da velha mentalidade sindicalista.	Teatro Ruth Escobar – Sala Gil Vicente (rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, tel. 0++/11/289-2358).	Até 27/5. 6ª e sáb., 21h30; dom., 19h. R$ 25 (6ª e dom.) e R$ 30 (sáb.).	A peça, um monumento do teatro engajado, foi revista em muitas montagens amadoras, mas só voltou a ter sua exata dimensão no filme de Leon Hirszman, com Fernanda Montenegro e Guarnieri. Agora volta com dois atores experientes (Ana Lúcia e Sebastião).	Em como os problemas levantados em 1958 pelo autor, e então estigmatizados como propaganda comunista, continuam intactos. A peça fala disso com simpatia ao tratar de sentimentos humanos: família, amor e amizade.	Filmes de temática afim: do genial *Os Companheiros* (1963), de Mario Monicelli, com Marcello Mastroianni, a *Eles não Usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman. Em vídeo.
SÃO PAULO	**Alice através do Espelho**, de Lewis Carroll. Direção de Paulo de Moraes. Com a Armazém Companhia de Teatro.	Versão cênica do clássico de Lewis Carroll. Os sonhos da menina Alice, geralmente tomados como literatura infantil, na realidade é uma obra de paradoxos adultos, jogos humorísticos, poesia e erotismo sublimado.	Tusp (rua Maria Antônia, 294, Consolação, tel. 0++/11/255-5538).	Até 8/5. 6ª, 20h e 22h; sáb. e dom., 19h e 21h. R$ 20 (6ª e dom.) e R$ 25 (sáb.).	Carroll, na vida real o pastor anglicano Charles Dodgson (1832-1898) e também fotógrafo amador, subverte o ascetismo protestante ao dar vazão a uma visão lúdica e sensual da vida. Um artista irônico, inteligente e pessoalmente melancólico.	Em como um espetáculo incômodo pela representação aos gritos pode ser, apesar disso, visualmente bonito e com achados divertidos.	O original de Carroll e o pôster de sua famosa foto de uma menina distraidamente sensual. O etéreo pastor, na fotografia, ganha de Vladimir Nobokov, autor de *Lolita*.
SÃO PAULO	**A Bicicleta do Condenado**, de **Fernando Arrabal** (*foto*). Direção de Frederico Foroni. Com o Grupo Cincoincena, da Cooperativa Paulista de Teatro.	A história do pianista Viloro, o artista que tenta manter sua arte em um universo repressivo. Ele é apaixonado por Tasla, que trabalha para esse sistema que o oprime.	Centro Cultural São Paulo – Sala Jardel Filho (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, tel. 0++/11/3277-3611).	Até 15/4. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h30. R$ 12.	O espanhol Arrabal é o autor de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, um dos textos importantes do teatro contemporâneo. Ele consegue unir o lírico e o grotesco para retratar as opressões políticas, familiares e religiosas.	Em como os personagens são inocentes e cruéis, como as crianças. O dramaturgo infantiliza seus enredos, mas ele está falando, sempre, dos adultos. Por isso, a ditadura espanhola do generalíssimo Franco o odiava. Arrabal vive em Paris há 40 anos.	Embora conheça o Brasil (engraxou os sapatos e tomou água de coco na avenida Paulista), Arrabal é ignorado pelas editoras brasileiras. Uma exceção: *Um Escravo Chamado Cervantes* (ed. Record, 300 págs., R$ 30), versão romanceada da vida de Cervantes, autor de *Dom Quixote*.
RIO DE JANEIRO	**Hamlet**, de William Shakespeare. Direção de Marcus Alvisi. Com **Diogo Vilela** (*foto*), Paulo César Pereio, Camila Amado, Antônio Pedro e mais 18 atores.	Hamlet, príncipe da Dinamarca, vive o tormento de vingar o assassínio do pai numa conspiração em que a própria mãe está envolvida. Enredo de amor, culpa e decisões irremediáveis.	Teatro 1 do Centro Cultural Banco do Brasil (av. Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/3808-2020).	De 19/4 a 1º/7. 4ª a dom., às 19h30. R$ 10.	Parodiando uma frase célebre da peça: ir ou ir é questão. Pela obra e por Diogo Vilela, que não fugiu a um bom desafio para comemorar 30 anos de carreira.	Em como a peça exige um elenco sólido. E em Antônio Pedro e Paulo César Pereio, o Klaus Kinski da cena brasileira – talentoso e imprevisível.	Todas as versões cinematográficas da peça; e, ainda, *Eu Te Amo*, de Arnaldo Jabor, com um dos melhores desempenhos de Pereio – e de Sônia Braga – no cinema.
RIO DE JANEIRO	**Memória da Água**, de Shelagh Stephenson. Direção de Felipe Hirsch. Com Andréa Beltrão, Eliane Giardini, Ana Beatriz Nogueira, Isio Ghelman, Marcelo Valle e Clarisse Niskier.	A história de três irmãs que lembram seus laços durante o funeral da mãe num longínquo vilarejo inglês. As lembranças da infância e as diferenças entre elas vão formando a história, sempre com ironia e bom humor, na certeza de que o passado não pode ser reinventado.	Teatro das Artes (Shopping da Gávea, rua Marquês de São Vicente, 52, 2º piso, tel. 0++/21/540-6004).	A partir do dia 5. 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 20 (5ª), R$ 25 (6ª e dom.) e R$ 30 (sáb.).	Pelo texto competente, que cria uma comédia de situação, mordaz e universal. É uma perspicaz reflexão sobre a natureza subjetiva, competitiva e autodefensiva da memória, que tantas vezes distorce e amolda nossas lembranças para torná-las mais suaves.	Na mistura de comédia e emoção que marca o reencontro das três irmãs, vividas por Eliane Giardini, Andrea Beltrão e Ana Beatriz Nogueira. As atrizes, por sinal, interpretam seus personagens – totalmente diferentes entre si – com muita precisão.	No mesmo piso do Teatro das Artes, o Shopping da Gávea abriga algumas das mais conceituadas galerias de arte cariocas. A maior parte das obras expostas – e à venda – é de artistas brasileiros contemporâneos.
RIO DE JANEIRO	**Primus**, baseado no conto de Franz Kafka, *Comunicado a uma Academia*, de 1917. Direção de Verônica Fabrini. Com o Grupo Boa Companhia (Alex Caetano, Daves Otani, Eduardo Osório e Moacir Ferraz).	Um macaco relata aos cientistas de uma academia como foi capturado e como, para escapar da jaula de um zoológico, aprendeu a falar e a comportar-se como um ser humano, tornando-se uma estrela do teatro de variedades.	Sesc Copacabana (rua Domingos Ferreira, 160, Copacabana, tel. 0++/21/548-1088).	De 24/4 a 13/5. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	O tema já resultou, no Rio de Janeiro, em um espetáculo muito bom com o veterano Ítalo Rossi dirigido por Moacyr Góes. Agora são intérpretes jovens cariocas que se propõem a contar Kafka de outra maneira.	Na adaptação cênica, de Isabela Tardin e Verônica Fabrini, em que o macaco é multiplicado por quatro como nos truques de circo e parques de diversão.	A obra de Kafka, traduzida diretamente do alemão pelo ensaísta Modesto Carone. Para completar, a versão cinematográfica de *O Processo* (1963) com direção de Orson Welles e elenco de ouro: Anthony Perkins, Romy Schneider, Jeanne Moreau e Welles. Em vídeo.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE ONLY YOU: LENISE PINHEIRO / ALICE ATRAVÉS DO ESPELHO: TONY QUEIROGA/DIVULGAÇÃO / MEMÓRIA DA ÁGUA: NANA MORAES/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Nesta página, um operário trabalha na parte interna da cúpula do prédio que abrigará o Centro Cultural Banco do Brasil; na página oposta, vista do pátio de entrada, com piso original de mosaico e balcões de madeira

Cultura no Centro

O Banco do Brasil inaugura espaço cultural em prédio restaurado para repetir em São Paulo o sucesso do Rio e de Brasília

Por Beatriz Albuquerque. Fotos Bruno Schultze

Quando o Centro Cultural Banco do Brasil abriu suas portas no Centro do Rio, em 1989, ao lado da avenida Presidente Vargas e a curta distância da zona portuária — em uma área degradada apesar da solene presença da Igreja da Candelária—, parecia uma temeridade. Mas a beleza do prédio, aliada a uma programação que vai dos concertos musicais ao meio-dia a espetáculos teatrais, tornou o lugar um ponto de referência, ativando uma série de endereços culturais que venceram a aposta de levar público ao centro histórico do

Rio. A mesma expectativa gira, agora, em torno do Centro Cultural Banco do Brasil-São Paulo, com inauguração marcada para o dia 21. A intenção é firmar o local como um pólo de exposições, espetáculos e debates e também colaborar para fazer florescer, na colina onde São Paulo foi fundada, a idéia de que a ação cultural é um eficiente instrumento de recuperação dos núcleos históricos.

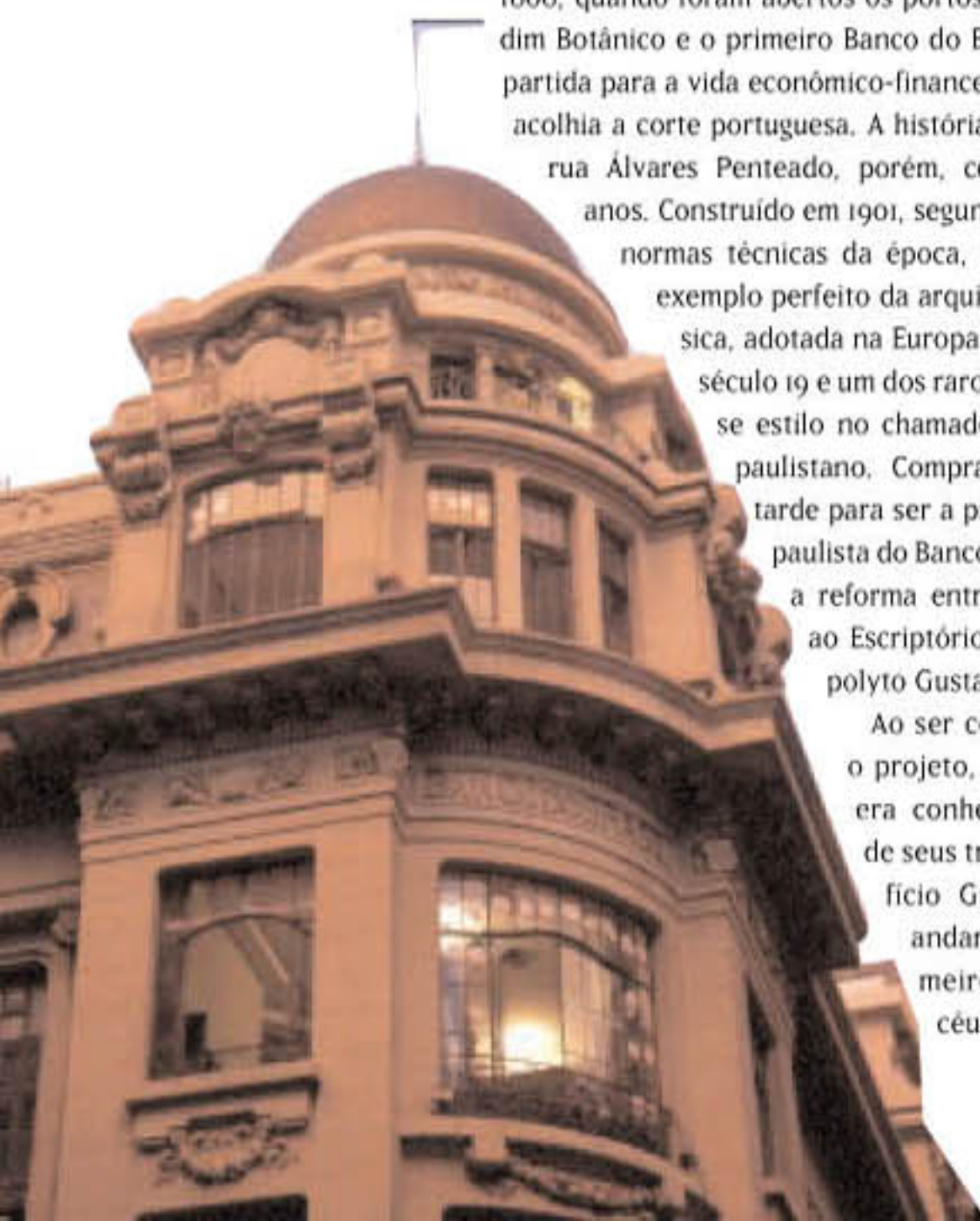
Para repetir o sucesso alcançado no Rio e em Brasília, cuja unidade foi inaugurada em outubro em prédio de Oscar Niemeyer, o Banco do Brasil investe na identidade paulistana. "São Paulo recebe o mesmo padrão de excelência dos demais centros, mas tem programação específica, apoiada em pesquisa com agentes culturais da cidade", diz Renato Belineti Naegeli, consultor técnico do Banco do Brasil responsável pela unidade de estratégia, marketing e comunicação. A temporada de inauguração tem curadoria de Marcello Dantas, com o projeto de artes cênicas sob responsabilidade de Márcia Abujamra (*leia quadro adiante*).

Ancorado como um pequeno navio na esquina da rua Álvares Penteado com rua da Quitanda, e tendo a porta de entrada voltada em direção ao marco zero da cidade, na praça da Sé, o prédio do CCBB-SP inicia suas atividades quase dois séculos depois de o príncipe regente d. João 6º chegar ao Rio de Janeiro, em 1808, quando foram abertos os portos, criados o Jardim Botânico e o primeiro Banco do Brasil, ponto de partida para a vida econômico-financeira do país que acolhia a corte portuguesa. A história do edifício da rua Álvares Penteado, porém, começa há cem anos. Construído em 1901, segundo o gosto e as normas técnicas da época, o prédio é um exemplo perfeito da arquitetura neoclássica, adotada na Europa desde o fim do século 19 e um dos raros vestígios desse estilo no chamado Centro Velho paulistano. Comprado anos mais tarde para ser a primeira agência paulista do Banco do Brasil, teve a reforma entregue, em 1925, ao Escriptório Téchnico Hippolyto Gustavo Pujol Jr.

Ao ser contratado para o projeto, o escritório já era conhecido por dois de seus trabalhos: o edifício Guinle, de sete andares, um dos primeiros arranha-céus de São Paulo, erguido em concreto armado na rua Direita (1912), e o Estádio do Fluminense Football Club (1922), no Rio. Filho de um professor de Perpignan, França, que emigrou para o Rio de Janeiro, e depois para São Paulo, Pujol Jr. (1880-1952), ao que parece, não viu motivo para retocar a bonita fachada do edifício. Adaptou a estrutura interna aos padrões de um banco com o acréscimo de detalhes e ornamentos no estilo eclético característico da obra da primeira geração de engenheiros-arquitetos da cidade, como Francisco de Paula Ramos de Azevedo.

Mesmo agora, depois de restaurada, a fachada original permanece intocada, enquanto o espaço interno foi inteiramente reciclado de acordo com o projeto do arquiteto Luiz Telles. "Pusemos em evidência as qualidades do edifício e a dignidade do espaço. Um dos aspectos mais importantes era destacar o papel histórico que ele ocupa no Centro da cidade", diz o arquiteto. Ainda assim "foi preciso se esforçar um tanto" para conciliar passado e presente, como reconhece Sueli Sato, engenheira responsável pelo acompanhamento do reforço das estruturas que mantiveram o prédio em pé e pelas obras executadas durante um ano e quatro meses ao custo de R$ 7,5 milhões, parcialmente viabilizados com parcerias e incentivos fiscais – outros R$ 5 milhões serão usados na produção de espetáculos em 2001.

Galerias de exposição, teatro, cinema, sala de vi-

Abaixo, vista externa dos andares superiores do prédio na esquina da Álvares Penteado com rua da Quitanda; à direita, detalhes do cofre, no subsolo da antiga agência bancária, e do acabamento na moldura de uma janela. Na pág. oposta, operário trabalha no janelão do terceiro andar

A Percepção e a Cidade

A programação de estréia do CCBB-São Paulo tematiza a metrópole

Prevista para durar dez semanas, a programação que inaugura o Centro Cultural Banco do Brasil-São Paulo tem um eixo básico denominado *Metrópole, a Cidade em Você*, com curadoria de Marcello Dantas, que agrega exposições, espetáculos musicais, mostras de filmes e vídeos, artes cênicas e ciclos de palestras. Há ainda projetos paralelos e complementares que envolvem dança, literatura e patrimônio.

A escolha do tema inaugural faz parte da estratégia de identificação do Centro paulistano. "O Rio tem um caráter mais descontraído, e Brasília se caracteriza pela juventude do público. São Paulo é dinâmica, urbana, cosmopolita", diz Renato Belinati Naegeli, consultor técnico do Banco do Brasil. Mais que uma impressão, a definição cultural da cidade está amparada em pesquisas que antecederam a instalação do espaço e contaram com a colaboração de agentes dos setores culturais. Nesse âmbito, aliás, a resposta não poderia ter sido mais contundente: nos 30 dias abertos à apresentação de projetos para seleção pelo CCBB-SP, foram feitas 1.660 inscrições. Segundo Naegeli, no Rio a média anual varia de 750 a 800 inscrições e em Brasília, no período de dois meses, foram 150.

Para o curador Marcello Dantas, a discussão do impacto da cidade sobre as pessoas se baseia na constatação de que o habitante da metrópole é um ser especial, que disputa cada metro, fazendo do espaço um tema central. "A questão é como é conviver assim, qual é a repercussão sobre a percepção da arte", diz Dantas. Inspirada nesse mote, uma instalação do artista plástico Tunga, criada especialmente para a inauguração, deverá ocupar várias dependências do prédio, enquanto um conjunto de obras de jovens artistas paulistas – Sandra Cinto, Renata Pedrosa, Beth Moysés e Pazé – será instalado no calçadão em torno do edifício. Na área de cinema e vídeo, a *Mostra Metrópole* reúne longas, curtas e documentários brasileiros e estrangeiros sobre metrópoles reais ou imaginárias.

Na série *Sons da Cidade*, os músicos Hermeto Pascoal, Tom Zé, Lívio Tragtenberg e Arnaldo Antunes apresentam espetáculos criados com base nas possibilidades sonoras das grandes cidades. Paralelamente, um ciclo de palestras reúne nomes como o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o psicólogo Jurandir Freire Costa, o historiador Nicolau Sevcenko e integrantes do MRVDV, grupo holandês de arquitetos e urbanistas.

Dois espetáculos teatrais, sob a direção de Márcia Abujamra, complementam a programação central: *Cidade – Pequena Ópera Poética*, inspirado no livro *As Cidades Invisíveis*, do escritor Italo Calvino, e *São Paulo, Brasil*, uma série de intervenções com base em textos de Fernando Bonassi.

Entre os programas complementares, estão a *Mostra de Cinema Marginal* – que se estende de 29 de maio a 10 de junho e exibe títulos como *A Margem*, de Ozualdo Candeias, *Jardim de Guerra*, de Neville de Almeida, e *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane – e uma exposição com imagens fotográficas e relatos em texto de pessoas, anônimas ou não, que são tipos característicos do Centro da cidade. A temporada de estréia inaugura também os projetos de duração anual, como *Dança em Pauta* (que mensalmente apresenta pequenos espetáculos seguidos de palestras) e *Roda de Leitura*, que promove encontro entre escritores e o público.

O investimento na programação é de R$ 5 milhões até o fim do ano (no Rio, de R$ 8 milhões para todo o ano), e a expectativa é de contar, já a partir de 2002, com parceiros que acrescentem recursos por meio de patrocínios. Segundo Naegeli, o otimismo vem da convicção de que a criação do espaço cultural acelera outras iniciativas do setor e fortalece a revitalização da região central da cidade, atraindo e facilitando a movimentação de espectadores. Por enquanto, o esquema de segurança é o convencional para instalações do Banco Brasil. – JOSIANE LOPES

Onde e Quando

Programação de inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil-São Paulo – rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP. De 21 de abril a 24 de junho. De terça a domingo, das 12h às 20h. Grátis

À esquerda, desenhos de detalhes da instalação do artista Tunga, que vai ocupar várias dependências do prédio do Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo.

Acima, no canto esquerdo, soldador trabalha sob o vão em que será instalada a clarabóia original (acima); no centro, operários num dos balcões que dão para o pátio interno

deo, auditórios, livraria, restaurante, bar, um cibercafé e salas da administração ocupam o subsolo, o térreo, os cinco andares e a cobertura do edifício; mas há também os bastidores, onde foram instalados de camarins a casa de máquinas e cabines de ar-condicionado. Um trabalho que teve o apoio de consultores, como no caso do teatro, o qual exigiu um razoável reforço estrutural e cuja iluminação cênica e equipamentos técnicos foram definidos pelo arquiteto e cenógrafo J. C. Serroni. A extensão dessas modificações não alterou, porém, a harmonia do antigo traçado do prédio, segundo Luiz Telles, autor, junto com Eurico Prado Lopes, do projeto do Centro Cultural São Paulo – inaugurado em 1982 no terreno íngreme entre a rua Vergueiro e a avenida 23 de Maio.

Numa comparação com o CCBB-Rio, instalado na ampla e antiga sede do banco na rua Primeiro de Março, a versão paulistana (1/4 da área carioca) da rua Álvares Penteado dá a impressão de pequena, mas eficiente e preparada para atuar no conjunto dos seus 4 mil metros quadrados. O grande pátio de entrada, onde o visitante compra o ingresso ou simplesmente inicia seu percurso, é o espaço que integra os vários ambientes do CCBB-SP. Ele foi ampliado com um recurso aparentemente simples, mas de execução difícil: a clarabóia do antigo segundo andar foi elevada até o quarto piso, com o apoio técnico de descendentes do mesmo especialista que instalou os vitrais coloridos na década de 20. Ainda no átrio, foi mantido o piso original de mosaicos, enquanto os balcões de madeira trabalhada – antes caixas e guichês do banco – servirão para recepção, bilheterias e balcões de informação. Trabalhando com uma equipe de cinco arquitetos (Miriam Macul, Paulo Gambini, Renato Riani e Silvana Simões), Luiz Telles acredita que o CCBB-SP pode se expandir e ocupar, por exemplo, dependências da agência central do Banco do Brasil na avenida São João, conforme o impacto que ele venha a provocar na região.

Há outros projetos de recuperação da área, como a vizinha praça do Patriarca e, do outro lado do vale do Anhangabaú, a Pinacoteca do Estado de São Paulo (ambas renovadas por Paulo Mendes da Rocha), além da Sala São Paulo de Concertos (Nelson Dupré e equipe), na Estação Júlio Prestes – essas duas últimas com projetos de reciclagem premiados e em plena atividade, mas ainda ilhas isoladas num panorama pouco animador. "O que falta neste momento é uma articulação mais ordenada para a revitalização do Centro", afirma Luiz Telles, que espera ver o ressurgimento de prédios residenciais, escolas, bares, restaurantes e galerias de arte. "As cidades sempre foram feitas dessa mistura."

Alguma coisa pode começar a mudar se depender do número de visitantes que o CCBB-SP vai receber. Há público em locais problemáticos, e o Municipal e a Sala São Paulo são a prova. O próximo teste, no entanto, é conquistar a população que trabalha nas imediações, um considerável contigente de executivos, profissionais liberais e universitários. Não é um objetivo vão. No caso do CCBB-Rio, os espetáculos e exposições têm reunido 1,8 milhão de espectadores por ano, e essa é uma tendência internacional com bons resultados. Buenos Aires e Lisboa, que são apenas dois exemplos, transformaram suas zonas portuárias – conhecidas paisagens de submundo – em centros de diversão e artes. O Banco do Brasil está otimista, e, talvez, os apressados paulistanos sonhem igual.

Arte entre limites

Fábio Miguez, artista que integrou o grupo Casa 7, equilibra pintura e fotografia em duas mostras individuais. Por Angélica de Moraes

Cada vez mais distante das classificações definitivas e das categorias estanques, a arte contemporânea é como um palimpsesto onde ficam indissoluvelmente aderidas diversas camadas de tempo, entretecidas de infinitos cruzamentos de imagens, significados e meios. Isso está especialmente presente na obra de Fábio Miguez, que apresenta neste mês duas belas mostras individuais em São Paulo.

Em uma dessas exposições, no Centro Maria Antônia, há seis grandes telas recentes (de 2 m por 2,30 m). Na Galeria Marília Razuk, outras duas pinturas de grande formato da mesma série são exibidas ao lado de intrigante conjunto de cinco dípticos fotográficos que se insinuam no campo visual do espectador como pedra de toque para a fruição desse luminoso momento na obra de Miguez.

O artista faz questão de se assumir como pintor. "Minha linha principal de trabalho está na pintura, a maneira como penso as coisas é pintura", diz ele. A obra é autônoma da leitura que o artista quer imprimir a ela? Até que ponto o artista pode ou deve impor um viés de fruição sem trair a natureza ambígua e aberta da arte? Estas são indagações que surgem diante das obras e da postura de Miguez.

FOTOS DIVULGAÇÃO

À esquerda, tela de Fábio Miguez que compõe a série em exposição

Impossível ser fiel à recomendação do autor sobre a importância menor da sua fotografia diante da sua pintura. No estágio atual, elas são complementares e quase indissociáveis.

A fotografia, se depender da versão autodefensiva e lacônica de Miguez, significa pouco mais do que anotações de paisagem, prefigurando composições abstratas a ser trabalhadas com tintas e pincéis, na amplidão de uma tela. Não fica claro o motivo dessa recusa de o pintor assumir status de fotógrafo, embora ele venha produzindo fotos de arte sistematicamente, desde 1993, e nunca tenha pretendido ocultá-las. Já exibiu telas e fotos juntas ao menos em uma ocasião, em individual em São Paulo, na Galeria Millan, em 1995. Está visivelmente satisfeito por novamente reunir fotos e telas em uma individual.

Abaixo, tela em grande formato, característico da série que Miguez apresenta em duas exposições. Camadas magras substituem as antigas massas de tintas

O resultado, em 1995 apenas esboçado na série *Deriva*, agora encontra seu ponto ótimo. A fotografia salta do segundo para o primeiro plano, abandona o pretendido comentário de pé de página para disputar com as telas a atenção principal do espectador. E a pintura de Miguez ganha muito com isso, perdendo certa tentação de rigidez formalista, que a empurrava para uma revisitação algo desvitalizada de alguns pressupostos construtivos.

"Na verdade, eu intuí essas pinturas fazendo as fotos", diz Miguez, reeditando a atitude que muitos de seus antecessores na longa história da pintura tiveram para com o desenho – algo secundário no atelier, confinado a gavetas e raras aparições públicas. Um diário íntimo de descobertas passadas a limpo na tela.

A postura reticente do autor sobre os méritos de suas fotos deve ser entendida como excesso de zelo. É o rigor analítico de um profissional que se auto-exige maior experimentação e tempo de contato com a fotografia antes de assumir que tem outro meio expressivo eficiente. Afinal, o pintor tem pelo menos uma década de experiência à frente do fotógrafo.

A persona artística Fábio Miguez começou a ser gestada em 1981, quando, ao lado de alguns colegas do tradicional colégio paulistano Equipe, começou a ter aulas de gravura com Sérgio Fingermann. Seus colegas: Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade e Paulo Monteiro. Pouco depois, unidos a Nuno Ramos, eles passaram a partilhar o mesmo sobrado-atelier, de número 7, em sossegada vila de São Paulo. Partilhavam também as mesmas tintas, pincéis, influências e informações.

O grupo, conhecido como Casa 7, usou muito esmalte sintético brilhante sobre enormes extensões de papel kraft. Tudo no melhor figurino dos novos selvagens alemães, ou seja, na tradição do Expressionismo de pinceladas revoltas e cores soturnas. Valia também fazer referências a Philip Guston (1912-1980), herdeiro rebelde da segunda geração de expressionistas abstratos americanos. Mas, antes de tudo, estavam ligados à herança estética mais próxima: atuavam em sintonia com Iberê Camargo e seu talvez único grande discípulo (em temperamento artístico e resultados e não em convívio ou aprendizado direto), Jorge Guinle.

Outras fortes influências ajudaram a estruturar a síntese absolutamente autoral da pintura praticada hoje por Miguez. Com os colegas de Casa 7, partilhava o fascínio pela erudição de Mira Schendel, em longas conversas com a artista. Há referências estéticas, porém, que iriam diferençá-lo cada vez mais do estilo quase comunitário que prevaleceu em certo momento do grupo (que durou de 1981 a 1985).

Willem De Kooning (1904-1997), fundador da Escola de Nova York, é referência obrigatória na gestualidade de quase gráfica do pincel de Miguez. De Kooning está presente especialmente na busca do limite extremo da representação, ou seja, do impasse em considerar este e não aquele o momento certo para dar a obra como acabada. Se recuarmos na história da arte, aliás, podemos identificar essa vertente como tributária (ou amplificadora) do *non finito* dos renascentistas italianos.

"Terminar uma tela sempre foi um trauma para mim", diz ele. "Acho que o momento de terminar é um pouquinho antes ou um pouquinho depois de estar pronto, porque não quero algo harmônico, quero uma espécie de ação fora do quadro, uma dúvida suspensa." O limite pode ser interno ou externo. "Acho mais gostoso pintar sem pressão do tempo, mas por vezes o prazo me ajuda."

Acima e à direita, série de dípticos fotográficos que compõe uma das mostras de Miguez: geometria de cortes num registro que leva o artista à intuição da pintura

Miguez, obsessivo dos mais intensos, reluta em dar a pincelada final e, muitas vezes, só percebe ter acabado um quadro após deixá-lo longo tempo de lado, com algumas visitas de observação. Foi assim, em intervalos mais ou menos espasmódicos, acrescentando ou retirando elementos, pensando a pintura ou fazendo-a, que ele construiu alternadamente cada uma das sólidas telas que agora exibe.

O conjunto é infinitamente mais sofisticado e exigente do que seus primórdios neo-expressionistas. Ao mesmo tempo, é quase um outro pintor. Miguez não está mais no território das emoções exacerbadas. Palmilha terreno delicado, de constituição recente, mas bastante adensado pelas infinitas vezes em que o questiona e o trabalha.

Está a anos-luz das massas de tinta que administrava com fartura no fim dos anos 80. As camadas de tinta agora são magras. A deposição mais intensa de pigmento (e não de matéria) é feita em pequenas áreas geométricas, distribuídas de modo rítmico, quase musical, na sempre dominante superfície branca da tela. Os diversos elementos são quase autônomos, com generosas áreas de respiro entre eles.

Embora essas "zonas musicais" estruturem a "partitura" da tela, a superfície a ser observada parece flutuar entre os diversos planos, que se alternam conforme o tempo de observação. A retina é seduzida de imediato pelas áreas de cor intensa. Logo a seguir, é forçada a recuar ou avançar para observar outros acontecimentos que chegam a sugerir um papel translúcido pintado dos dois lados. Há pentimentos, há apagados que deixam o traço indelével do pincel. Há, por fim, uma ossatura gráfica, a mais sutil.

Esses grafismos são os que mais diretamente remetem às imagens apreendidas nas fotografias. São sugestões de estradas sinuosas, são limites de morros que se insinuam entre a neblina ou se afirmam contra um céu pálido. São, especialmente, ambivalências entre mudanças de rumo e trajetórias resolutas. Raciocínios sobre espaço. Ecos de montanhas guignardianas.

Enquanto na pintura a forma geométrica é estabelecida pela cor, na fotografia ela é obtida pelo corte. Na foto, a junção entre as imagens é tão definidora da composição quanto as margens brancas que modulam e iluminam a percepção dos dípticos.

Miguez parece deixar aflorar cada vez mais sua admiração pelas ousadias cromáticas de Matisse. Abandonou os abismos trágicos de suas origens neo-expressionistas e entregou-se, sem culpa, à cor cantante e alegre que o mestre francês ensinou a amar. Suas fotografias, por outro lado, talvez sejam tributo aos primórdios de sua formação, feita no rigor preto-e-branco da gravura. E, afinal, fotografia não é gravura de luz? A arte contemporânea trabalha na terceira margem do rio. Exatamente ali onde os limites se confundem e as coisas fluem de um lugar para outro. ■

Onde e Quando

Exposições de Fábio Miguez
– Galeria Marília Razuk (av. Nove de Julho, 5.719, loja 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3079-0853). De 18 de abril a 12 de maio; de segunda a sexta, das 10h30 às 19h; sábado, das 10h30 às 13h. Grátis.
Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 255- 5538). De 20 de abril a 13 de maio; de segunda a domingo, das 9h às 21h. Grátis

BALANÇO POP

Rallye (foto), de Peter Stämpfli, óleo sobre tela (1964), integra a mostra do Centro Pompidou

Uma exposição em Paris põe lado a lado a produção americana e européia e propõe uma reavaliação do movimento

Por Daniel Piza

Entre 1958 e 1965, os Estados Unidos buscavam criar a marca de uma identidade nacional forte. Enquanto isso, a Europa se recuperava dos traumas do pós-guerra. Situações tão diferentes teriam, porém, destino comum: no contexto econômico internacional, florescia a sociedade de consumo e, as artes, pela primeira vez, se apropriavam ferozmente do que até então era considerado banal e popular. A vida cotidiana urbana tornou-se a fonte que alimentou um movimento torrencial, chamada Arte Pop, nos Estados Unidos e na Inglaterra, e Novo Realismo, na França. Uma grande reavaliação dessa arte é feita nesse momento em Paris, na exposição Les Années Pop, no Centro Georges Pompidou.

A idéia da curadora Catherine Grenier foi promover uma releitura crítica e histórica da Arte Pop na Europa e nos Estados Unidos, reunindo obras criadas entre 1956 e 1968, abarcando o que há de mais significativo em artes plásticas, design, arquitetura, música e cinema. "A intenção é provocar a reavaliação e a revalorização do primeiro grande mo-

Abaixo, *Freundinen*, de Sigmar Polke, óleo sobre tela (1965-1966); embaixo, *Just What Is it That Make Today's Home So Different, So Appealing?*, de Richard Hamilton, colagem (1956)

vimento contemporâneo nas artes no século 20 e mostrar que nesse período houve um equilíbrio entre as produções artísticas nos Estados Unidos e na Europa", disse Grenier em entrevista a **BRAVO!**

Na escolha das 500 obras que integram a exposição — 200 no domínio das artes plásticas e outras 150 num ciclo de cinema —, a curadora agrupa artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Christo, Mimmo Rotella, David Hockney e outros menos conhecidos, como Bruce Conner, americano da Costa Oeste, e o europeu Daniel Spoerri.

Onde e Quando

Les Années Pop, exposição no Centro Pompidou (place Georges-Pompidou, Paris, tel. 00++/33/1/4478-1233. Diariamente, das 11h às 21h (fechado às terças). 50 Francos (7,62 euros). Até 18 de junho. Site www.centrepompidou.fr

Na França, o Novo Realismo surgiu em meados dos anos 50, adotando o figurativo em colagens e pinturas e realizando performances que espelhavam a vida cotidiana. Já a Arte Pop, antes de designar uma corrente artística, apareceu pela primeira vez em artigo do crítico inglês Lawrence Alloway, para descrever um grupo de artistas em Londres ligado a uma iconografia popular. Nos EUA do início dos anos 60, os artistas pop ainda eram chamados de neodadaístas. Mais tarde, a Arte Pop englobaria o Novo Realismo e os neodadaístas e transformaria-se em movimento artístico mundial, com o uso recorrente do trivial e da reprodução, em série ou não.

Mesmo com toda a sua contextualização de época, a exposição lançou um debate na França. O equilíbrio entre as produções européias e americanas defendido pela curadora é visto por alguns críticos como uma comparação desigual, cujo resultado é a constelação americana apresentada lado a lado dos europeus de algum sucesso comercial, como Arman, Jean Tingely, Mimmo Rotella e Raymond Hains. "De fato, a predominância do mercado americano nos anos 60 ajudou a ocultar a produção européia. Diria até que ela inibiu qualquer chance de destaque na produção pop do mundo todo", diz Grenier. Mas, para ela, este é o momento oportuno para fazer um balanço histórico de um movimento ainda atual. "A utopia da Arte Pop reaparece com força, e sua influência sobre uma nova geração de artistas é incontestável", diz. — **Daniela Rocha, de Paris**

A seguir, **Daniel Piza** analisa os caminhos e descaminhos da Arte Pop.

É sempre interessante lembrar que a Arte Pop não surgiu nos Estados Unidos, mas na Inglaterra. No entanto, nenhum movimento parece tão americano quanto a Arte Pop. O Expressionismo Abstrato, nos anos 40/50, derivava diretamente da pintura abstrata européia, ainda que a pintura gestual e pulsante de Jackson Pollock causasse associações com o jazz de Charlie Parker ou a atuação de James Dean. Mas essas eram associações livres, indiretas, e o público em geral não enxergava nos gotejamentos de Pollock nenhuma ilustração de cenas ou temas americanos, pelo menos óbvia. A Arte Pop, não: ela se dizia ilustrativa, queria falar abertamente sobre coisas da realidade. E essa realidade era a da comunicação de massas, da miríade de imagens repetidas no imaginário gráfico e eletrônico dos veículos como a tevê, hegemônicos a partir dos anos 50; uma realidade, portanto, avassaladoramente relacionada à América e ao mundo americanizado.

Fica fácil, assim, entender o impacto da Arte Pop no mundo ocidental. Ela tinha pelo menos três trunfos: 1) falava sobre uma realidade em expansão, rica em implicações, que influenciava o comportamento, em especial dos jovens; 2) reagia a um certo solipsismo da pintura, que, apesar das críticas de modernistas como Duchamp à arte dos museus, parecia novamente "eruditizada", distante do público; 3) lançava questões sobre o expansivo *american way of life*, abrindo fresta para a crítica à sociedade de consumo, ao mesmo tempo em que se identificava com ela. Isso explica por que a Europa criou e se engajou na Arte Pop e por que os EUA a tomaram de assalto. Um movimento artístico propõe

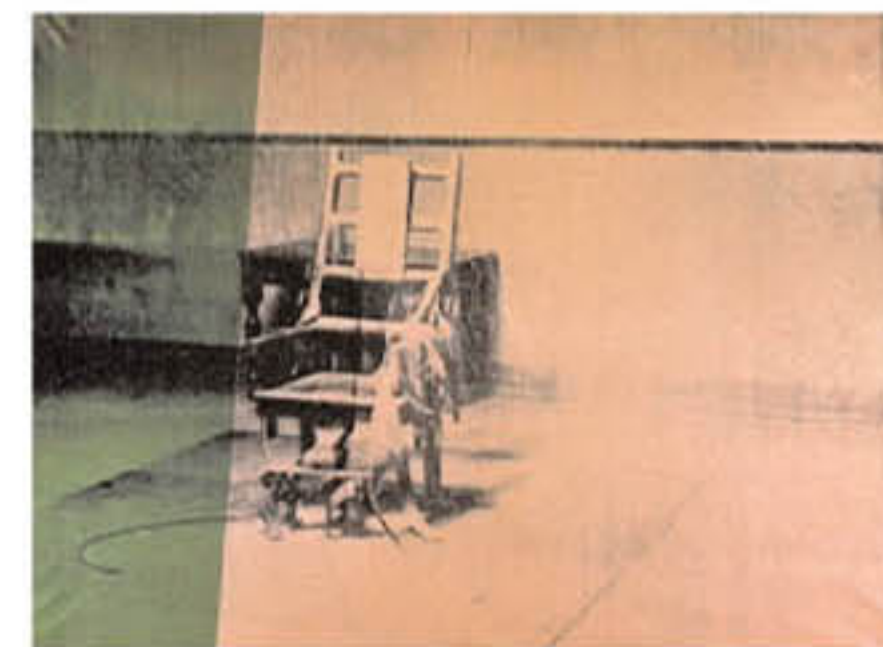
uma linguagem diferente, mas é sua antena para captar um momento diferente o que lhe dá ressonância. O momento faz o movimento.

O que os americanos souberam dar à Arte Pop foi o ar de "descompromisso". A Arte Pop francesa era séria; a inglesa tinha humor, mas também pretensão. Os americanos vieram com uma mensagem que, na essência, era benevolente: a arte do futuro — ou daquele presente em diante — é a arte que se reproduz, a arte de escala, em tempos de economia de escala. Era a mesma crítica de Duchamp ao "objeto único", à obra de arte que se encerra no olimpo professoral e se reveste de uma aura, de uma energia que seria apenas sua e insubstituível. Ou seja: Walter Benjamin às avessas. Em vez de considerar a "reprodutibilidade técnica" um inimigo, o artista deve juntar-se a ela. Naturalmente, não de modo passivo: pequenas interferências na gramática usual dos produtos de massa poderiam revelar essa sua natureza, destacando-lhe a beleza e/ou a sutileza.

Essas interferências, na Arte Pop americana, eram quase sempre secundárias. Andy Warhol, o maior nome do movimento, faria, por exemplo, uma serigrafia com a repetição do rosto de Marilyn Monroe, com pequenas alterações de cor e traço entre um quadro e outro, para acentuar — na fixação daquela fisionomia em tons quase etéreos — o endeusamento da atriz. Para alguns, era também uma crítica a esse endeusamento, como a plasmação da lata de sopa Campbell's. Para Warhol, era uma oportunidade de distribuir arte, de dá-la ao consumo de massa, colocando-a em camisetas, jornais ou cadernos escolares. Ele não sabia que cada pintura sua ia ser disputada a pilhas de dólares nos leilões de arte e exibida em museus como o que leva seu nome em Pittsburgh. O mesmo ocorreria com Lichtenstein, cujo recurso central era escolher um trecho de uma história em quadrinhos e ampliá-la, mostrando seu apuro técnico e tático.

A Arte Pop, que realmente significava o novo, parecia abrir possibilidades ilimitadas de fundir o alto e o baixo sem cair na estética elaborada dos modernistas. Mas foi justamente essa promessa de facilidade — de democratização numérica da arte — que terminou solapando suas crenças iniciais, como Warhol auto-ironiza com tanta cara-de-pau em seus diários. E por esse mesmo motivo a Arte Pop, que era uma tentativa de *aggiornamento* das artes plásticas diante da força massificadora de cinema, tevê, mídia e consumo em geral, saiu do território da pintura e da instalação e invadiu — ou reciclou — filmes, design, arquitetura e música. Tornou moda suas cores vivas, seus traços salientes, seu humor caricatural, sua atração por psicodelismo e performance, em vista do bombardeio audiovisual que caracterizou o mundo ocidental pós-guerra.

Depois que Elvis Presley rebolou no programa de Ed Sullivan na tevê americana, em 1956 (o mesmo ano em que se inicia a exposição do Pompidou), a cultura descobriu o mercado — e o mercado encobriu a cultura. A pintura, por exemplo — mesmo nas montagens mais acidamente irônicas de um Rauschenberg —, não parecia capaz de servir à crítica na mesma embalagem da réplica. Não demorou muito, e a Arte Pop ficou tão grande que desapareceu: a promoção venceu a provocação. Ela sobrevive parcialmente em alguns talentos realmente inquietos, como David Hockney e Philip Guston, que tentaram sair da máquina parasitária do pop e criar linguagens pessoais, o primeiro no lirismo, o segundo no humor. A melhor Arte Pop ainda continua a ser praticada por artistas que se dedicam aos meios pop, como os quadrinistas Art Spiegelman e Robert Crumb. Há o design e a moda, hoje noticiados e "interpretados" nos cadernos de cultura dos jornais. E há o exemplo de permanência de canções como as dos Beatles, grupo que nunca se acomodou ao sucesso.

Mas, na média, os anos pop — como a exposição do Pompidou propõe, embora pudesse se estender aos anos 70 — estão datados, e seus praticantes atuais, como Jeff Koons, já nem disfarçam a farsa em que vivem e lucram. Em sua volúpia de clonagem, os artistas pop esqueceram que o tempo, este irreprodutível, não apenas pode emprestar aura à arte — ele também pode tirá-la. ■

No alto, à esquerda, *Futuro House* (1968-1970), do arquiteto finlandês Matti Suuronen; no alto, *Big Electric Chair*, de Andy Warhol, serigrafia e acrílico sobre tela (1967); acima, em sentido horário, John Lennon, George Harrison, Paul McCartney e Ringo Starr, série do fotógrafo Richard Avedon; abaixo, *Bicyclette Empaquetée sur Galerie de Voiture* (1962), de Christo

Arte particular

Coleções privadas chegam aos museus consagrando artistas dos anos 80 e 90

Duas exposições montadas com base em coleções particulares trazem a público um recorte significativo da produção de arte brasileira das décadas de 80 e 90. *Espelho Cego*, que acontece de 26 de abril a 24 de junho, no Paço Imperial (Praça Quinze de Novembro, 48, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/533-4407), é uma seleção de 145 obras do acervo de Marcantônio Vilaça, um dos mais influentes galeristas da década de 90, falecido precocemente no ano passado.

Em uma espécie de homenagem, a curadoria de Márcia Fortes quer destacar a importância de Vilaça para a projeção internacional de artistas como Adriana Varejão, Rosângela Rennó e Ernesto Neto, além de pontuar décadas anteriores com trabalhos de Hélio Oiticica, como *Bangu Mangue* (1972), e quase clássicos dos anos 80, como *Os Cem*, de Jac Leirner.

Já a coleção de João Carlos Figueiredo Ferraz, com título ainda indefinido, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera, Portão 3, tel. 0++/11/5549-9688), de 19 de abril a 17 de junho, reúne mais de 80 peças de seu acervo – um museu em potencial que o empresário vem elaborando há quase 20 anos, em Ribeirão Preto, interior de São Paulo. A curadora Stella Teixeira de Barros ressalta a abrangência da coleção e consagra a intuição do colecionador pela escolha das obras de, entre outros, Carlos Fajardo, Eduardo Sued, Tunga, Nuno Ramos, Iole de Freitas e Amilcar de Castro.

Além da coincidência de alguns nomes, as duas exposições deixam claro o papel interferente do colecionador no circuito das artes brasileiras. Mesmo com perfis diferentes – Vilaça era galerista e Figueiredo Ferraz não comercializa arte –, a atuação de ambos contribuiu para equilibrar um mercado ainda precário e minimizar o papel limitado dos museus permanentes.

O fato é que um grande colecionador pode catalisar a produção artística sem ditar tendências formais. Por exemplo, quando adquire uma obra que não encontra lugar por suas dimensões ou fragilidade de material, quando arremata uma exposição inteira para preservar o conjunto e, principalmente, por criar um acervo de obras que poderiam não ter nenhuma visibilidade. É uma atividade que se equilibra no limiar das pistas teóricas e do jogo de azar: se o curador não precisa comprar a obra para endossá-la, o colecionador tem de bancá-la financeiramente.

Enfim, as duas exposições, além de um panorama retrospectivo da produção recente da arte brasileira, permitem refletir sobre os caminhos que levam uma obra do estúdio do artista aos museus. – RAFAEL VOGT MAIA ROSA

As obras de Iole Freitas (alto) e de Edgar de Souza (acima) integram a coleção Figueiredo Ferraz; abaixo, *A Viagem de Palma*, de Gilvan Samico, obra da coleção de Marcantônio Vilaça

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE A VIAGEM DE PALMA: EDUARDO ORTEGA/DIVULGAÇÃO

UNIVERSOS FOTOGRÁFICOS

Rochelle Costi registra percepções visuais

Por Katia Canton
Foto Bruno Schultze

Aos 7 anos de idade, vivendo em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Rochelle Costi já se encantava pela fotografia. O universo mágico da câmara escura parecia traduzir para a menina os mistérios e mecanismos do funcionamento do próprio olho, aliviando suas dúvidas e curiosidades em relação aos exercícios que ela deveria cumprir para a correção de um estrabismo.

A artista, nascida em 1961, tem sido, desde aquela época, absolutamente consistente em relação a esse encanto. Hoje, morando em São Paulo, ela divide seu tempo entre o trabalho e a filha Lola, de 6 meses. No espaço de sua iluminada casa no bairro do Pacaembu, mantém um escritório-atelier. Ali, parte da sala é usada para conceber e organizar seus projetos fotográficos e um dos quartos, na entrada, tornou-se um depósito de negativos e fotos ampliadas. Por todas as partes da casa, em cantos e paredes estratégicos, estão obras da artista.

Costi estudou Comunicação. Em Belo Horizonte, onde viveu alguns anos, encontrou um professor, o fotógrafo Marcelo Kraiser, e um curso de processos fotográficos alternativos, passando a dominar a técnica com maior desenvoltura.

A carreira artística de Costi se iniciou com séries de objetos, formando conjuntos temáticos, que ela expunha em espaços culturais de várias cidades brasileiras. Seus objetos comentavam a percepção visual em relação a acontecimentos cotidianos. *Holografias Domésticas*, por exemplo, exibia fotos de doenças de pele acomodadas numa antiga caixa de barbeiro. *Intimidades*, feita em 1984/86, era composta de cortinas de banheiro com fotos de uma barbearia. Havia também uma fotografia de São Jorge, um sabonete de glicerina, uma placa de medidor elétrico, espelhos e a frase: "A vesga sou eu".

"O que eu faço é uma espécie de pesquisa de época", diz a artista. Mas Costi também utiliza a fotografia como registro jornalístico. Há oito anos trabalha como repórter-fotográfico da revista da *Folha de S. Paulo*, o que lhe confere uma visão ampla dos limites e possibilidades dessa linguagem. "O contato diário simplifica meus rituais com a fotografia. Preciso estar sempre pronta e tenho a dimensão de que qualquer fotografia pode ser interessante, independentemente de seu objetivo".

No início dos anos 90, morou em Londres. Lá fez cursos em escolas como a Camera Work e a Saint Martins, enquanto ganhava a vida como modelo fotográfico. Desse trabalho nasceu a obra *Auto-Retrato Roubado*, em que a artista se fotografou posando para outros artistas. "Trata-se de uma inversão de foco: passei de objeto a sujeito novamente", diz.

De volta ao Brasil, Rochelle começou a se interessar cada vez mais pelo tema dos espaços e deslocamentos dos seres humanos e pela noção de cultura que os define e diferencia.

Em 1995, por exemplo, fez a série *Bandeja*, em que usou detalhes de fotos do Carnaval carioca, que foram fragmentadas e seriadas, tornando-se imagens abstratas e coloridas que lembram aquelas bandejas tipicamente "turísticas", feitas com asas de borboleta.

Em 1998, apresentou *Quartos*, com fotos de dormitórios de diferentes pessoas, na 24ª Bienal de São Paulo. Na Bienal de Pontevedra, na Espanha, exibiu fotos de fachadas de casas de imigrantes galegos que vêm ao Brasil para ganhar dinheiro, vivem sem nenhum conforto e, de volta ao país natal, no fim da vida, constroem mansões, reproduzindo ali a arquitetura brasileira, particularmente aquela dos barões do café.

Representada pela galeria paulistana Brito Cimino, Rochelle Costi é hoje uma artista de projeção internacional. A agenda de 2001 inclui a participação em mostras em Bolonha, Fort Worth, São Francisco e Madri, entre outras muitas paradas.

Um panorama além do ego

A Bienal de Berlim propõe, na sua segunda edição, discutir o desenvolvimento da arte que ultrapassa as referências pessoais

A segunda Bienal de Berlim abre suas portas no dia 20 com seis meses de atraso e muita expectativa em torno da curadoria exercida por Saskia Bos, que assumiu a função no início de 2000. Com o tema conceitual *Além de Si*, Bos procurou agrupar manifestações artísticas caracterizadas pelo desprendimento do artista por si mesmo, produzindo obras voltadas para o universo social, numa realidade globalizada. "Trata-se de um lógico e bom passo à frente", diz Saskia Bos em entrevista exclusiva a **BRAVO!**. Ela se refere à primeira versão da bienal, em 1998, com curadoria de Klaus Biesenbach — uma mostra um tanto homogênea, respaldada principalmente na arte presente no bairro de Mitte, centro de agitação cultural desde a reunificação do país.

"Na Alemanha, os últimos dez anos foram passados em frente a um espelho, na busca de si mesmo e dos outros conterrâneos, de um país dividido desde a Segunda Guerra. É por isso que acredito na correção do meu conceito, centrado no desenvolvimento da arte além das referências pessoais da obra que reforça o crescimento de interesse em outras vertentes e culturas", diz Saskia Bos, diretora da Fundação De Appel, de Amsterdã, que foi curadora da *Aperto* — a mostra de novos talentos — da 43ª Bienal de Veneza, em 1988. No Brasil, ela esteve em 1998, como curadora da representação holandesa da Bienal de São Paulo.

É do Brasil, aliás, a única artista convidada da América do Sul: Rosângela Rennó, que apresenta *Vulgo*, série fotográfica produzida na Casa de Detenção de São Paulo. Sobre a pequena representação do continente, Saskia Bos é taxativa: "Essa resolução não é de caráter financeiro, não posso ser politicamente correta. A obra de Rosângela corresponde ao conceito da mostra, e, de qualquer forma, mostrarei um número muito limitado de artistas. A idéia não era representar continentes. Tenho dois artistas tailandeses e dois chineses, por isso não faz sentido comparar a escolha de apenas quatro artistas com a população deles. Mas pesquisar a América do Sul com o intuito de trabalhar com seus artistas no futuro é, para mim, um sonho que eu gostaria muito de realizar", diz.

Sobre os atuais investimentos em arte, Saskia Bos não poupa as críticas. "Nossa situação financeira em Berlim é limitada, e eu soube disto desde o início, mas é difícil explicar para jovens artistas que uma exposição estúpida no Martin Gropius Bau, em Berlim, sobre a evolução da mente humana, com objetos provenientes de museus berlinenses, mas que foram montados pelo cenógrafo dos filmes do James Bond, custou dez vezes mais que a bienal." — TEREZA DE ARRUDA, de Berlim

Acima, *Truck Babies*, de Patricia Piccinini; abaixo, fotos da série *Vulgo*, de Rosângela Rennó, única artista convidada da América do Sul

FOTOS DIVULGAÇÃO

Volta ao lar

O Museu de Arte Contemporânea da USP monta exposição permanente de seu acervo

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) expõe com uma grande montagem as obras do seu acervo, depois da reforma que climatizou e iluminou com precisão seu salão e as sete galerias, integrando os ambientes. A partir do dia 19, o museu passa a exibir, em exposição permanente, um conjunto de 200 obras, entre pinturas, esculturas e objetos, além de outras 400 em papel, reunidas no Gabinete do Papel. O acervo é um dos mais importantes em arte contemporânea na América Latina.

No alto, peça de Alexander Calder; acima, obra de Lucio Fontana: acervo em casa

A montagem se assemelha à da mostra *O Brasil no Século da Arte*, de 1999, quando o MAC levou seu acervo para a Galeria do Sesi/Fiesp. Mas nem tanto. O eixo de diagramação da nova exposição muda as linhas do tempo e o entrelaçamento da produção nacional com a internacional, criando módulos específicos para cada galeria. Assim, a obra mais antiga da coleção, *Paisagem* (1906), de Giacomo Balla, contrasta com o rigor e os tons ocres dos cubistas ou com a luz acetinada de uma natureza-morta de Dufy. "Numa exposição tradicional de arte moderna, sempre se realça a individualidade das obras. Aqui, os conjuntos ganham destaque e a importância da obra única é diluída. Há um outro contexto visual, que provoca o espectador, criando mais níveis de interpretação", diz Martin Grossmann, curador da mostra juntamente com Teixeira Coelho. O MAC fica na rua da Reitoria, 160, Cidade Universitária, tel. 0++/11/3818-3039. — DIÓGENES MOURA

Portas para o Oriente

O Museu Guimet reabre em Paris com a mais completa coleção de arte asiática

O mais completo museu de arte asiática do mundo ocidental, o Museu Guimet, em Paris, reabriu suas portas depois de cinco anos da reforma que o transformou em uma das maiores atrações da cidade, com filas de até 30 minutos de espera para entrar. A explicação é que, graças a doações excepcionais, a coleção, formada no fim do século 19 pelo empresário Émile Guimet, ganha novo status com obras seletas da história indiana, chinesa, japonesa, coreana e sul-asiática, incluindo a parte de sua coleção antes exposta no Museu do Louvre.

Há 3,5 mil obras produzidas ao longo de cinco milênios dispostas em ordem cronológica. Índia e Sudeste Asiático estão no térreo do museu, que tem logo na sua entrada a escultura monumental de uma serpente de sete cabeças em pedra, do Camboja, exibida pela primeira vez desde 1878. Quase sem mostrar as fronteiras geográficas, mas evidenciando laços e diferenças culturais entre as diversas culturas orientais, o museu esclarece, por exemplo, os principais aspectos da arte escultural indiana de inspiração budista e bramânica, com influências iconográficas obtidas graças a relações comerciais estáveis entre a Índia meridional e o Império Romano.

Máscara coreana que integra a coleção do Museu Guimet: cinco milênios de arte

FOTOS ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / RMN-OLLIVIER/DIVULGAÇÃO

A China antiga está apresentada no primeiro andar, com objetos funerários em terracota e a sofisticação das porcelanas. O segundo andar do museu é dedicado à China da caligrafia aliada à da pintura, à Coréia e ao Japão, este com objetos do século 8 a.C. até o século 19. A exposição culmina com a visita à rotunda, no alto do quarto andar, onde estão magníficos biombos chineses ao lado de uma bela vista da Torre Eiffel. O Museu Nacional de Arte Asiática Guimet fica na Place d'Iéna, 6; tel. 00++/33/1/5652-5300. - DANIELA ROCHA, de Paris

AS CAMADAS DO REAL

O artista plástico Vik Muniz brinca com a memória e a percepção visual do mundo com uma fotografia que subverte a função de registrar fielmente

Por Ferreira Gullar

Acima, *Police Line*, de 1997, da série *Pictures of Chocolate*

FOTO DIVULGAÇÃO

Ver para Crer – Vik Muniz. Retrospectiva no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro (av. Infante D. Henrique, 85, tel. 0++/21/210-2188). De terça a domingo, até o dia 6 de maio

O fotógrafo Vik Muniz faz, no campo da fotografia, um trabalho de tal modo inusitado que qualificá-lo de "fotógrafo" não parece suficiente. Na verdade, ele se vale da fotografia como um meio para explorar e revelar a complexidade do nosso universo visual, especialmente na época da tecnologia da imagem. Se é fato que a relação do homem com as imagens está na origem da arte e do próprio mundo "cultural" que construímos e inventamos, essa relação torna-se mais complexa quando as imagens produzidas se sobrepõem às imagens naturais como acontece hoje, a ponto de que, como observa Vik Muniz, uma parte de nossa memória seja constituída por imagens de coisas e fatos que não vimos nem vivemos. Uma das linhas de suas experiências fotográficas explora as ambigüidades e ilusões a que estamos sujeitos num mundo em que se apagaram os limites entre a imagem real e a imagem tecnicamente produzida. Para isso, Muniz tem de se valer de diversos meios e técnicas, uma das quais é a fotográfica. Em termos gerais, pode-se dizer que, a fim de alcançar seus objetivos, *produz* o que deve ser fotografado, e assim, a meu ver, subverte a natureza mesma da fotografia.

Parece incontestável que a fotografia foi inventada para captar a imagem das coisas e dos momentos: o rosto de alguém, um grupo familiar, o ato do casamento, do batismo, uma estação de trens, uma rua, a fachada de uma igreja, etc. Essa vinculação da imagem fotográfica com a realidade determina a natureza da fotografia. Se compararmos um retrato pintado com um retrato fotografado, descobriremos entre eles uma diferença essencial: o retrato pintado, por ser uma imagem feita pelo pintor, é mera representação ou imitação do real, enquanto o retrato fotográfico carrega consigo a densidade do real: quando vemos um retrato pintado, vemos uma obra pictórica; quando vemos um retrato fotográfico, vemos o objeto real impresso no papel. A fotografia é, portanto, registro do real, testemunho, documento. Nesse sentido, Sebastião Salgado seria o fotógrafo por excelência, ao usar sua máquina para flagrar pessoas e fatos do mundo atual. Suas fotos são flagrantes da efetiva realidade, sem nenhuma intervenção do fotógrafo na coisa fotografada. Por isso, diz que não faz arte.

No pólo oposto, situa-se Vik Muniz: as matérias de suas fotos não são coisas existentes, mas as imagens das coisas; não está comprometido com o registro fiel do que existe ou ocorre porque, na verdade, questiona a realidade do que percebemos e brinca com as possibilidades de ilusão e equívoco de nossa percepção visual do mundo. Por isso mesmo, produz fotografias que são um "falso" de fotos que, difundidas pela mídia, tornaram-se "ícones" de nossa época, como a da menina atingida por napalm no Vietnã e a do rapaz que deteve sozinho uma coluna de tanques na praça da Paz Celestial, em Pequim. Numa outra linha, copia a *Última Ceia*, de Da Vinci, com calda de chocolate; desenha figuras humanas sobre uma superfície de açúcar ou compõe uma cabeça de Medusa com fios de macarrão.

Sua obra fotográfica se realiza por meio de séries em que explora determinadas possibilidades de trabalhar as imagens, como a série intitulada *Memory Rendering* (quando trabalha sobre os "ícones" da época ou a nossa memória fotográfica), *The Sugar Children*, etc. São especialmente sugestivas e ricas de poesia ou ecos semânticos as fotos da série *Equivalents* — na qual cria com algodão cenas e figuras de animais, como se feitas de nuvens — e a que intitula *Pictures of Thread*, em que reconstitui com fios de linha quadros de Courbet, Claude Lorrain ou Corot, acrescentando às imagens significações que não possuíam, nem enquanto natureza nem enquanto pintura.

As Mostras de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Katia Canton (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	QUANDO	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
RIO DE JANEIRO	**Weissmann** *Construção em Sol*, 2000	Casa França-Brasil (rua Visconde de Itaboraí, 78, Centro, tel. 0++/21/253-5366). O prédio da Casa França-Brasil, construído no século 19, é o primeiro registro do estilo neoclássico de que se tem notícia no Rio de Janeiro.	Reunião de 18 peças inéditas de Franz Weissmann, todas de formato monumental, criadas com base em projetos elaborados entre a década de 50 e o ano passado.	Até dia 15. De 3ª a dom., das 12h às 20h. R$ 4 (dias de semana). Grátis aos domingos.	É a maior exposição de obras monumentais do artista. Weissmann é um dos principais nomes do Concretismo brasileiro e, aos 86 anos, demonstra que é um escultor cuja obra toma corpo não nos volumes, mas nos espaços, nos vãos, nos vazios.	Na obra *Flor Mineral*, que recupera um projeto concebido 50 anos atrás: com base numa fotografia, Weissmann fez várias versões.	De 30 páginas, com reproduções das obras do artista. Preço a definir.	A Casa França-Brasil está localizada no maior pólo cultural do Rio de Janeiro. Bem ao lado, na rua Primeiro de Março, fica o Centro Cultural Banco do Brasil; um pouco mais adiante, na rua Visconde do Itaboraí, o Centro Cultural dos Correios.
RIO DE JANEIRO	**A Metáfora dos Fluxos** *Projeto Batatas*, (detalhe)1973 Artur Barrio	Museu de Arte Moderna (avenida Infante Dom Henrique, 85, Aterro, tel. 0++/21/210-2188). O museu fica no início do Parque do Flamengo, bem ao lado do Monumento aos Pracinhas e diante de uma das mais belas vistas da baía de Guanabara.	Mostra que faz uma espécie de antologia da obra do português radicado no Brasil Artur Barrio ao reunir desde registros com livros e objetos até um *site specific*, uma grande instalação criada especialmente para a exposição. Curadoria Daniela Bousso.	De 5/4 a 20/5. De ter. a sex., das 12h às 18h; sáb. e dom., das 12h às 19h. R$ 8.	Desde os anos 60, Barrio tornou-se um dos mais importantes nomes da Arte Conceitual no Brasil. Em 1970, em Nova York, ele participou de uma exposição significativa desse tipo de arte no contexto internacional, intitulada *Information*.	Na radicalidade do artista, presente, por exemplo, no *Livro de Carne* feito apenas com fatias ("páginas") de carne crua.	Não tem. Serão vendidos um livro com 152 páginas, um CD-ROM e um vídeo da exposição.	O museu – que ganhou a vizinhança do Café do MAM, uma bem montada cafeteria – apresenta também, de 5 de abril a 20 de maio, uma seleção de obras do acervo com pinturas de Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Luiz Zerbini e Carlos Zilio, entre outros.
RIO DE JANEIRO	**Diálogo** *Sem título*, 2000 Manfredo de Souzanetto	Centro Cultural Light (avenida Marechal Floriano, 168, térreo, tel. 0++/21/211-2921). O Centro Cultural Light elegeu o tema Brasilidades para orientar a programação de suas galerias.	Duas exposições individuais em espaços contíguos: uma de Manfredo de Souzanetto, e a outra de Marco Túlio Resende, convidado por Souzanetto.	Até dia 29. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb. e dom., das 14h às 18h. Grátis.	Mineiros, Souzanetto e Resende trabalham com suportes escultóricos. Souzanetto apresenta objetos de madeira pintada e conjuntos de escultura de porcelana, enquanto Resende exibe esculturas/objetos de madeira, metal, lata.	Nas "esculturas" de porcelana com pigmentos de terra, apresentados pela primeira vez por Souzanetto, que sempre trabalhou com madeira e tela.	São 48 págs. com reproduções em cor e texto de Agnaldo Farias.	No Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/242-1012), exposição de Daniel Buren, um dos mais festejados artistas contemporâneos franceses. São 11 pinturas e 7 instalações. De 11 de abril a 10 de junho.
SÃO PAULO	**Auto-retrato: Espelho de Artista** *Clonning*, 1997 Renata Barros	Galeria de Arte do Sesi, no Centro Cultural da Fiesp (avenida Paulista, 1.313, Cerqueira César, tel. 0++/11/284-3639). Inaugurada em 1992, a galeria do Sesi é uma referência do circuito artístico no centro da mais importante avenida da cidade, com a programação reforçada por um convênio com o Museu de Arte Contemporânea da USP.	Exposição de 115 obras selecionadas no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em coleções particulares e ateliers, além de peças produzidas especialmente para a mostra.	Até 8 de julho. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 19h. Grátis.	Com 60 artistas, brasileiros e estrangeiros, a mostra percorre um século de auto-retratos. Há desde obras do início do século 20, como o auto-retrato de Marc Chagall, de 1914, até obras de brasileiros contemporâneos.	Na produção de artistas atuais, como Edgar de Souza, Luiz Zerbini, Gustavo Resende, o auto-retrato aponta para o anonimato e a perda de privacidade.	Livro com 49 págs., com texto crítico e reprodução das obras. R$ 20 (Cosac & Naify).	A poucos quarteirões da Galeria do Sesi, a Casa das Rosas (avenida Paulista, 37, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5271) mantém em cartaz a mostra *Arco das Rosas – Marchands como Curadores*, uma coletiva com 15 galerias de São Paulo que apresentam novos artistas.
SÃO PAULO	**O País Inventado** . *Double Standard Skin*, (detalhe), 1999 Antonio Dias	Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688). O MAM-SP, que durante anos vem funcionando improvisadamente numa marquise do Parque Ibirapuera, prepara-se para ocupar intalações mais adequadas em um prédio a ser reformado, dentro do próprio parque.	Exposição com mais de 40 obras, que percorre a trajetória do artista paraibano Antonio Dias, reunindo desde peças conceituais dos anos 60 e 70 até telas mais recentes, dos anos 90. A exposição já esteve na Bahia e no Paraná e, em maio, segue para o Rio.	Até dia 8. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h.	Com sólida carreira internacional, Dias é um dos maiores artistas brasileiros contemporâneos. É a primeira mostra panorâmica de sua carreira no Brasil, percorrendo o período de 1968 a 1999.	Em marcos fundamentais da trajetória de Dias, como a instalação de 1976, *A Fly in my Movie* e *Double Standard Skin*, de 1999.	Livro com 140 págs., 130 reproduções de obras e texto da curadora Sônia Saltztein. R$ 60.	Na Sala Paulo Figueiredo, o MAM-SP apresenta a partir do dia 26 as videoinstalações do artista inglês Steve McQueen, recentemente premiado com o Turner Prize, concedido pela Tate Gallery de Londres. Até 10 de junho.
SÃO PAULO	**A Natureza da Paisagem e os Meios de Representação** *Sem título*, 2000 Celina Yamauchi	Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antônia, 294, Consolação, tel. 0++/11/255- 5538). O centro está instalado nas dependências da antiga Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que se tornou marco histórico da resistência estudantil ao regime militar.	Exposição de 37 obras de Celina Yamauchi que compõem o corpo principal de seu projeto de mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo.	De 20/4 a 13/5; de segunda a domingo, das 9h às 21h. Grátis.	Essa jovem artista é dona de um traço afiado e, ao mesmo tempo, pleno de delicadezas. É assim que ela se propõe a retratar a natureza das paisagens e dos meios de representação usando xilogravura, desenho e fotografia.	Nas operações de junção, sobreposição e justaposição que a artista faz em suas obras.	Não tem.	Outra mostra fotográfica em cartaz é *Paisagens Urbanas*, de Claudio Edinger, no MAM. São 40 fotos feitas entre 1994 e 2001, que enfatizam o indivíduo em relação com monumentos e detalhes arquitetônicos da cidade, numa crítica da fotografia e da arquitetura modernista do século 20.
SÃO PAULO	**Frida Baranek** *Tenor, Sentimental...* 2000	Gabinete de Arte Raquel Arnaud (rua Artur de Azevedo, 401, Jardim Paulista, tel. 0++/11/3083-6322). Criada há quase 30 anos e dedicada à arte contemporânea, a Raquel Arnaud é especializada em escultura e objetos.	Uma série de três grandes armários de aço, fechados, que o espectador é convidado a abrir. No interior, recheios diversos, feitos com fios e cordas de ferro, sisal, látex, bronze e aço inox. As paredes da galeria são envolvidas por uma rede, trançada com fios de bronze e látex, que lembra a forma de um ninho.	Do dia 19 até o dia 26/5. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h.	A exposição marca um período de cinco anos de ausência, desde a última individual (também no Gabinete Raquel Arnaud) da artista contemporânea carioca Frida Baranek, que vive na Europa desde 1993.	Em como Knut Ebling, no catálogo, aproxima a obra de Baranek do pensamento do filósofo Wittgenstein, que via o conhecimento como "emaranhados" específicos.	Folder com texto crítico e reprodução de obras. Grátis.	A poucas quadras do Gabinete de Arte Raquel Arnaud, a praça Benedito Calixto abriga, aos sábados, uma concorrida feira de antiguidades e artesanato, que conta com quiosques de comidas rápidas e rodas de música.
SÃO PAULO	**O Design no Impasse** *Placas do Jogo do Bicho*, (detalhe), 1958 Coleção de Lina Bo Bardi	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-2797). A reforma do prédio da antiga Escola de Belas Artes, a cargo do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, criou uma intercomunicação entre os vários espaços que permite a realização simultânea de diferentes exposições.	Uma coleção de objetos, basicamente populares, e fotografias do acervo pessoal da arquiteta Lina Bo Bardi, numa espécie de reedição de uma mostra feita há cerca de seis anos no Masp, que lançou o livro *Tempos de Grossura*.	Até dia 22.	A arquiteta italiana Lina Bo Bardi, autora de projetos como o Masp, em São Paulo, defendia a visualidade e as poéticas construídas pelo universo popular, acreditando que nessa produção era possível recuperar valores essenciais da cultura brasileira.	Em como Lina Bo Bardi faz um garimpo estético e antropológico das possibilidades construtivas do universo popular brasileiro, tão rico quanto marginalizado.	Livro com 78 págs., reprodução das obras expostas e texto de Lina Bo Bardi. R$ 35.	A Pinacoteca expõe também durante este mês O *Reino Interior*, gravuras em grandes dimensões, de Gilberto Salvador, e *Carlos Scliar, 80 Anos*, com obras recentes do artista.
B. HORIZONTE	**Carmela Gross e Sérgio Fingermann** *Sem título* (detalhe), 1999 Carmela Gross	Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio de Albuquerque, 885, Savassi, tel. 0++/31/3227-6494). Operando com equilíbrio a dupla proposta de exibir artistas renomados e apresentar novos talentos, a Celma Albuquerque ocupou espaço no circuito de artes plásticas em apenas dois anos de atividade.	Mostra de duas séries de obras escultóricas da artista Carmela Gross, intituladas *Monumentos* e *Alagados*, e de uma série de telas do pintor Sérgio Fingermann.	Até dia 21. De 2ª a 6ª, de 9h30 às 19h; sáb. de 9h30 às 13h.	Gross e Fingermann são dois grandes artistas brasileiros que trabalham em meios diversos. Fingermann apresenta 15 telas grandes e 20 pinturas pequenas sobre papel. Gross, duas séries: objetos dobráveis e 21 desenhos unidos por pinos e elásticos.	No diálogo entre os dois universos. Apesar das diferenças, a obra de Fingermann e de Gross têm em comum a preocupação com questões internas ao fazer artístico.	Livro com 150 págs., reprodução de obras e estudo de Ana Maria Belluzzo. R$ 55 (Cosac & Naify).	A uma quadra da galeria Celma de Albuquerque, na rua Antônio de Albuquerque, fica o Café com Letras, um misto de livraria e cafeteria.
PARIS	**Rodin en 1900 – L'Exposition de l'Alma.** *Tête de Femme*, 1898	Musée du Luxembourg (rue de Vaugirard, 19, tel.: 00++/33/1/4234-2595). Vizinho ao Palais du Luxembourg, o antigo museu abriga um grande acervo de escultura e pintura, principalmente do século 19.	Uma reedição da exposição que Auguste Rodin (1840-1917) fez em 1900, na Place de l'Alma, por ocasião da Exposição Universal. A exposição lhe deu renome internacional e mostra a imagem que Rodin, aos 60 anos, queria passar de si mesmo.	Até 15 de julho. Diariamente das 11h às 19h; quinta até 22h.	Um século depois, o Museu de Luxemburgo refaz o momento em que Rodin se lança como um dramático inovador, apresentando 120 esculturas, desenhos, fotografias e ainda formas espontâneas, criadas em gesso, que são inéditas.	Em como Rodin se diferencia dos escultores da época. Suas esculturas inovam: elas se estruturam em blocos maciços de pedra e emergem com vitalidade.	Com 464 págs., 330 ilustrações, biografia e fotos da exposição de 1900. 320 francos.	Outra exposição em Paris que aborda a obra de um grande escultor é *Le Dessin à l'Oeuvre*, que reúne desenhos de Alberto Giacometti (1901-1966). A mostra está no Centre Pompidou (place Georges-Pompidou, Paris, tel. 00++/33/1/44.78.12.33).

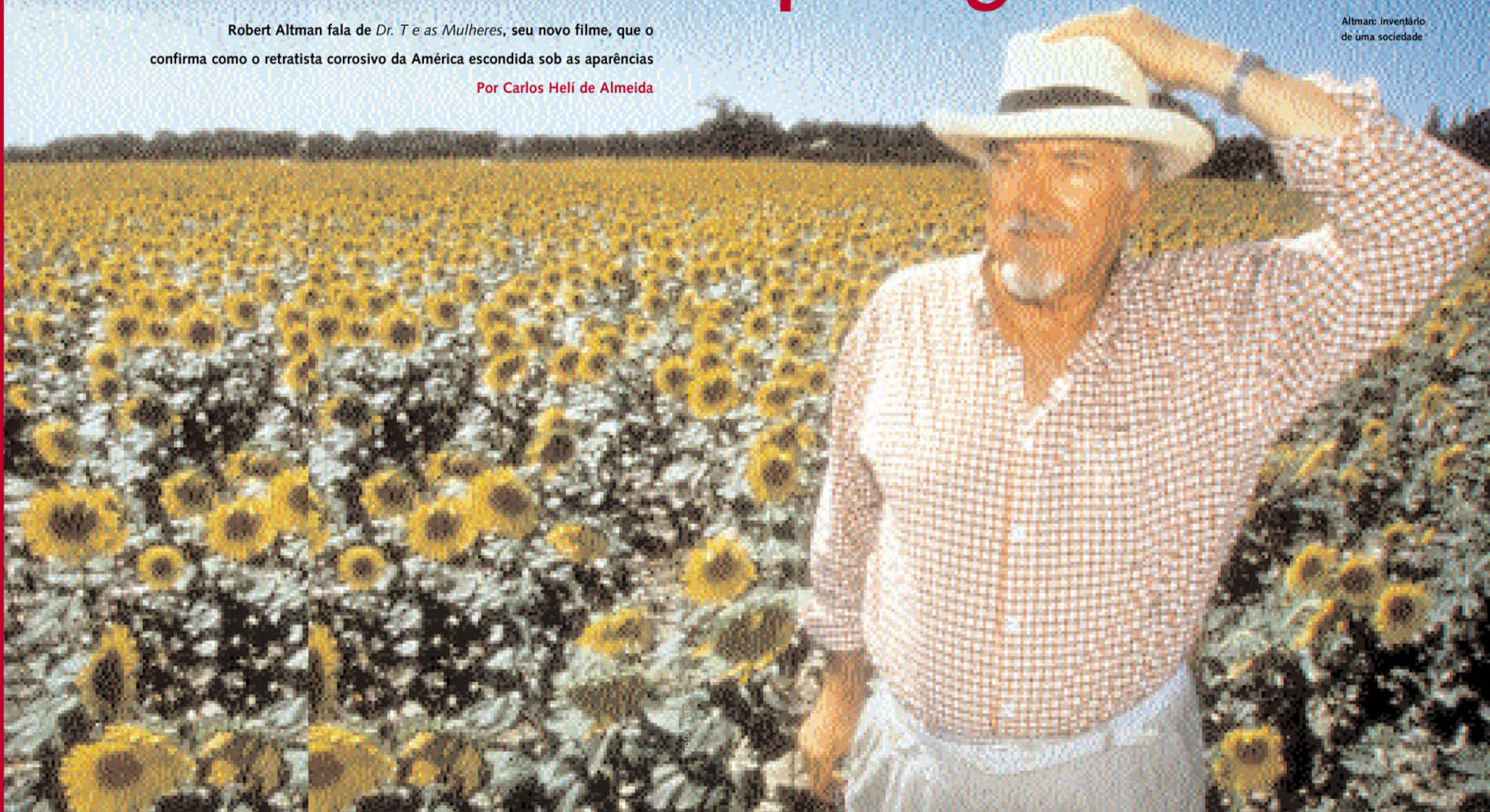
(*) Com Redação

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE DIÁLOGO: LUCIANO MATTOS/DIVULGAÇÃO / DOUBLE STANDARD SKIN: BERNHARD SCHAUB/DIVULGAÇÃO / TENOR, SENTIMENTAL: A. GOLD/DIVULGAÇÃO / CARMELA GROSS E SERGIO FINGERMANN: JOÃO NITSCHE/DIVULGAÇÃO

Um *outsider* na paisagem

Robert Altman fala de *Dr. T e as Mulheres*, seu novo filme, que o confirma como o retratista corrosivo da América escondida sob as aparências

Por Carlos Helí de Almeida

Altman: inventário de uma sociedade

O diretor (acima) e, no alto, cenas de *Dr. T...*, o seu "filme ensaio", com Richard Gere entre as indecifráveis mulheres e flagrantes da vida privada de Dallas

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

O diretor norte-americano Robert Altman é um sujeito incansável. Aos 76 anos, ele pode se orgulhar da prolífera trajetória na tevê (principalmente nos anos 50 e 60), no teatro (experiências esporádicas, nos anos 80) e no cinema, que o manteve de mãos e cabeça ocupadas nos últimos 50 anos. A mesma disposição do início de carreira gerou *Dr. T e as Mulheres*, o novo filme do sempre inquieto autor de marcos do cinema contemporâneo – como *Cerimônia de Casamento* (1978) e *Short Cuts* (1993) –, que chega ao circuito brasileiro neste mês. "É uma obra sobre mulheres. Mais precisamente, sobre as mulheres de uma certa classe social de Dallas, Texas", tenta resumir o diretor, nesta entrevista concedida em Veneza, na época do lançamento no exterior.

Dr. T... é um daqueles filmes que reúnem uma grande quantidade de personagens, quase sempre verborrágicos e algo cômicos, em torno do mesmo assunto – talvez a mais bem-sucedida das fórmulas do cineasta, já consagrada nos Festivais de Veneza (*Short Cuts*) e Cannes (*M*A*S*H**, 1970). A trama é centrada no ginecologista Sullivan Travis (Richard Gere) e sua relação nem sempre tranqüila com as clientes, as funcionárias do consultório, a mulher desequilibrada (Farrah Fawcett), as filhas e a amante (Helen Hunt) que surge num momento de crise – os homens são uma raridade no roteiro de Anne Rapp. Travis, o Dr. T do título, é um modelo do homem compreensivo, adorado pelas mulheres que o cercam, muito embora elas ainda sejam um mistério para ele.

Suas intrincadas relações com o sexo oposto, no entanto, apenas servem de desculpa para Altman pintar um divertido retrato da mulher da alta sociedade de Dallas, uma espécie curiosa que vive gastando o dinheiro dos maridos milionários em roupas e chapéus extravagantes, temporadas em salões de beleza e intermináveis passeios por shopping centers – a versão "civilizada" da dondoca universal. *Dr. T...* é mais uma peça do painel sobre o comportamento da sociedade americana do diretor, que já a investigara por meio do universo brega da música country (*Nashville*, 1975), dos conceitos sobre o casamento (*Cerimônia de Casamento*), das relações de poder da indústria de cinema de Hollywood (*O Jogador*, 1992), entre outros. "Para mim, é mais um filme-ensaio", sentencia ele.

BRAVO!: Embora vez por outra não fale dos Estados Unidos, como no caso de *Prêt-à-Porter* (1994), sua obra continua investigando a sociedade americana. O sr. pretende fazer um grande painel da América?

Robert Altman: Acho que não viverei o suficiente para isso (*risos*). Apenas tenho investido em idéias que de repente me ocorrem. Tudo começa com uma grande parede branca, e eu tenho de pintar um espelho (*da realidade*) nesta parede. Qual o tamanho dessa parede? Qual a quantidade de tinta que eu preciso usar? O resultado de um filme depende dessas medidas. Às vezes, pinto quadros grandes, outras vezes, pequenos.

***Dr. T...* seria um quadro grande ou pequeno?**

Posso dizer que é um quadro bem grande, porque não quis me concentrar numa questão apenas; falo sobre generalidades. É mais um filme-ensaio do que um filme de história.

Onde o sr. foi encontrar elementos para esse ensaio?

Em conversas com ginecologistas reais e todo o tipo de mulheres. As *cheer-leaders* do Texas que aparecem no filme, que são muito novinhas, por exemplo. Eu improvisei algumas sessões com elas e perguntava que tipo de ginecologistas elas freqüentavam. Algumas delas diziam: "Eu nunca fui a um ginecologista, porque não sou sexualmente ativa". Outras diziam: "Minha mãe me mataria se eu fosse a um ginecologista, porque ela poderia pensar que eu estava tendo relações sexuais com alguém". Foi uma experiência maravilhosa, que nos revelou coisas curiosas sobre essa relação. Trabalhamos com diferentes tipos de mulheres: jovens, velhas, homossexuais, todo tipo. Todas essas questões são abordadas neste filme-ensaio.

O sr. descreve as mulheres de Dallas com muita propriedade. Mas o sr. não nasceu lá...

Sou de Kansas City, Missouri, que fica no Meio-Oeste americano, mas saí de lá muitos anos atrás, não sei muita coisa a respeito. A roteirista Anne Rapp, com quem eu tinha um contrato de colaboração por dois anos e que escreveu o roteiro do meu filme anterior, *A Fortuna de Cookie*, que também se passava no sul dos Estados Unidos, é do Texas. A história de *Dr. T...* foi criada por ela, mas era um conto, um pouco diferente do que eu relato no filme. Achei a idéia interessante e sugeri que fizéssemos um filme sobre esse ginecologista, e ela começou a desenvolver o roteiro. Então, ela escolheu a área e a cultura que ela conhecia melhor, e o filme acabou se concentrando nesse universo feminino muito particular da cidade de Dallas. Não houve outra razão para eu escolher essa história. Meu próximo filme, por exemplo, vai ser rodado na Inglaterra e se passa em 1933, e eu não sou de lá.

É outra investigação de fundo cômico-social, como a maioria de seus filmes?

Acho que sim. Chama-se *Gosford Park*, que é o nome de uma propriedade, e pretendo começar a filmá-lo ainda em março de 2001, na Inglaterra. É ambientado em 1933, no início da era Hitler e, ao mesmo tempo, o fim de uma era de subserviência proletária a uma família aristocrática, que dispunha de 40 empregados em casa. Basicamente, é uma história sobre a classe operária e essa transição para a extinção dessa típica relação de subserviência.

O sr. diria que as mulheres de Dallas são diferentes das mulheres de outras cidades, como mostra em *Dr. T...*?

Sim, claro. Todas são um pouco diferentes das outras. Elas usam uma plumagem diferente (*risos*). Mas, basicamente, lá no fundo, elas são iguais às de qualquer outra cidade do mundo. Na verdade, o filme fala sobre uma classe específica de mulheres, que está muito ligada à posição social que ocupam, a sua situação econômica. São mulheres que não trabalham, casadas com homens muito ricos e que não se preocupam com independência financeira, como a maioria das outras mulheres. Dallas também é um lugar muito curioso: não há montanhas, não há praias. Se pensarmos bem, não há uma razão para que Dallas exista, para que esteja lá (*risos*). É uma cidade mantida por grandes corporações, habitada por executivos, gente que tem muito dinheiro, o que criou uma vida social muito particular. Se eu fosse fiel à realidade, se meu filme fosse mais documental, as mulheres de Dallas mostradas em *Dr. T...* seriam muito mais extravagantes, seriam retratadas de modo mais extremado.

Em que sentido?

Em todos os mais tolos sentidos. No modo como se interessam por jóias, chapéus, roupas, na forma como são extravagantes, como gastam dinheiro e não se preocupam com mais nada.

Mas, por causa desse suposto exagero, o sr. já foi acusado por alguns de misógino...

Bobagem. Todo o mundo fala de como eu mostro as mulheres neste filme, mas ninguém reparou nos homens da história. Eles são poucos, mas, quando aparecem em cena, estão usando roupas igualmente cafonas ou em situações realmente ridículas. Ou estão tentando caçar pássaros em matagais, vestidos de forma estranha ou jogando golfe com aqueles uniformes tolos. Os homens também são ridicularizados, mas ninguém veio me dizer: "Oh, então você é contra os homens!". Como já disse antes, não tenho nada contra as mulheres; eu as adoro. Esse tipo de reação parte de críticos, escritores e jornalistas que precisam de uma motivação política. E se alguém pensa assim, seriamente, não é problema meu. Meus filmes não tentam mostrar como eu acho que o mundo deveria ser. Ao contrário, eles exibem o mundo da forma como eu o vejo, o modo como eu interpreto essas pinturas.

O sr. não diria que exagerou nem na representação de Dallas? Aquele *tour* pelo caminho que Kennedy percorreu no dia de seu assassinato e o museu em sua memória, mostrados no filme, isso não seria um tempero cômico?

"O filme fala sobre uma classe específica de mulheres, que está muito ligada à posição social que elas ocupam, a sua situação econômica", diz Altman sobre *Dr. T...* "Se eu fosse fiel à realidade, se meu filme fosse mais documental, as mulheres seriam muito mais extravagantes, retratadas de modo mais extremado"

Dallas é famosa por duas coisas: o seu time de futebol americano e suas *cheer-leaders* (animadoras de platéias) e por ser o local do assassinato do presidente Kennedy. Se você for lá agora, esse tipo de passeio pelos pontos por onde o presidente morto passou ainda acontece todos os dias.

O sr. é conhecido pela maneira como consegue apresentar bem e rapidamente seus personagens. Bastam cinco minutos e o público se sente íntimo deles...

Bem, mas esse não é o meu trabalho? (*risos*)

Sim, mas qual é o método para chegar a esse resultado?

Não sei... É como qualquer outro problema com o qual eu tenha de lidar durante a realização de um projeto. Criar filmes ou desenhar quadros é resolver um punhado de problemas, não é apenas criar e pronto. Seu objetivo, às vezes, não é muito claro, é multifacetado. Isso é comum a todos os artistas, sejam eles cineastas, como eu, ou pintores, ou escritores. Não há consciência de muitas coisas; não faço isso ou aquilo por uma razão específica, embora eu esteja fazendo algo com um objetivo específico, mas não tenha, necessariamente, consciência disso. O que eu quero dizer é que, por exemplo, eu não penso qual vai ser o guarda-roupa dos homens ou das mulheres do filme para uma determinada seqüência. Nesse caso, é o figurinista que me apresenta sugestões de roupas. Às vezes, tenho de reescrever cenas em função do que ele sugere, porque eu não conheço muito bem os costumes de certos lugares e épocas. E isso é ótimo porque, no caso específico de *Dr. T...*, pude encontrar o equilíbrio entre homens e mulheres: ambos se vestem de maneira ridícula e frívola.

As atrizes coadjuvantes de seu filme foram encontradas em Dallas, entre as profissionais locais. O que o filme ganhou com isso?

Fiquei surpreso com o desempenho dessas mulheres porque, apesar de viverem naquela região, estavam assumindo o comportamento e as características das mulheres de uma classe que não conheciam muito bem. Elas se transformavam naquelas figuras loucas e estranhas. Contratei cada atriz que veio fazer um teste comigo. Cada uma delas está no filme. A razão para isso é que, se você é homem e quer ser ator, você deixa Dallas para trás e vai para Los Angeles, Nova York ou mesmo Chicago. As mulheres de Dallas que querem ser atrizes ficam na cidade, porque é lá onde os filhos estão, onde os maridos estão. O filme também é sobre isso.

Richard Gere foi sua primeira escolha? Que tipo de qualidades o sr. buscava no ator que iria interpretar o protagonista do filme?

As revistas diziam que Gere era o homem mais sexy do planeta. Eu já o conhecia e reconheço que ele é um ótimo ator. Eu precisava de um astro reconhecido mundialmente para interpretar esse ginecologista. Eu estava procurando um tipo de reação feminina específica. Imagine que a mulher está no consultório de seu ginecologista, seminua, e aí entra a enfermeira e avisa que o seu médico saiu para atender a uma emergência, mas que você será atendida pelo Dr. Travis, que também é ótimo e gentil, e entra Richard Gere na sala, e a paciente fica atônita. Achei que isso seria interessante...

Mas o personagem de Gere não é exatamente o de galã conquistador...

Não, muito pelo contrário. Ele não é bem-sucedido no amor, no casamento, nunca fica com as garotas no final das contas, mas ele adora as mulheres. Ele é realmente gentil com as mulheres, mas, certamente, não as compreende.

E o que o sr. queria provar com isso?

Eu estava fascinado pelo fenômeno que cerca a profissão do ginecologista, porque é uma das poucas áreas ainda misteriosas para os homens. As mulheres os entendem perfeitamente; os homens, não. Não que haja algo errado ou suspeito na sua relação com o ginecologista, mas porque é uma coisa muito, mas muito particular. A vida delas é mais precária e elas têm de se defender de alguma forma. Elas não podem deixar a casa, por causa das crianças ou da família, mas os maridos podem viajar a qualquer momento, basta deixar dinheiro em casa. Muitas mulheres, quando perguntadas sobre o sexo do seu ginecologista, mentem dizendo que o seu é uma mulher. É um modo de sobrevivência, e eu tentei lidar com essa situação. Como disse anteriormente, este é mais um filme-ensaio do que de história.

Altman estabelece um sardônico distanciamento entre a câmera e seus personagens, como uma névoa capaz de confundir as intenções do que está sendo dito. Abaixo, Richard Gere em cena

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO KEYSTONE

Assinatura Visível

A elegância no tratamento das mulheres e nos movimentos de câmera é característica dos filmes de Altman. Por Nelson Hoineff

Num momento em que filmes sobre mulheres são muitas vezes confundidos com *As Panteras*, ainda é possível admirá-las profundamente por meio do cinema. Para admirar, é preciso compreender. Alguns diretores se notabilizaram por compreender e admirar as mulheres: Bergman é o primeiro nome que vem à mente de qualquer um; George Cukor, à sua maneira, também. Aos 75 anos, Robert Altman é um dos diretores de cinema mais interessados no tema. Seu novo filme, *Dr. T e as Mulheres*, dá seqüência a uma filmografia intensa na qual as mulheres costumeiramente deixam seus parceiros em segundo plano, invertendo a tendência hollywoodiana. Também foi assim em *A Fortuna de Cookie* (1999), em *Três Mulheres* (1977), em *Voar É com os Pássaros* (1970) e, naturalmente, em *Prêt-à-Porter*, para mencionar só alguns. Em todos esses casos, as personagens femininas têm começo, meio e fim – e sobretudo identidade; não são trampolins para o desenvolvimento dos papéis reservados aos homens, e muito menos objetos de seu consumo. Em *Quando os Homens São Homens* (1971), a inteligência está em Julie Christie, não em Warren Beatty; esta é quase uma regra nos filmes do cineasta.

Roger Ebert, o célebre crítico do *Chicago Sun Times*, acha que *Dr. T e as Mulheres* é um filme autobiográfico. Na pior das hipóteses, devemos admitir que o personagem central é um homem que povoa o imaginário de muitos outros. O Dr. Travis é um médico de meia-idade, vivido com plena compreensão do

Acima, Altman e seu método de filmar: em grande parte de suas produções, múltiplas histórias se entrelaçam e diversas ações acontecem simultaneamente

O Jogo do Sistema

Como o cineasta lida com Hollywood

A seguir, frases de Altman tiradas de uma entrevista feita por Ana Maria Bahiana, editora-contribuinte de BRAVO!. O texto completo está na coletânea *A Luz da Lente* (ed. Globo, 1995), que reúne conversas da jornalista com cineastas:

— "É um filme sobre um filme sobre Hollywood, e Hollywood, aqui, significando tudo o que está errado na cultura ocidental" (sobre *O Jogador*).

— "Criamos nossos filhos admirando os que ganham mais, que são os maiores gastadores, os maiores egoístas, os mais espertos e insensíveis. Tudo se torna um grande jogo, e em nenhum outro lugar isso está mais claro, para mim, do que em Hollywood. Hollywood é a metáfora perfeita para tudo isso."

— "Nenhuma ganância é igual a do alto executivo de um estúdio. O dinheiro é feito nas costas dos atores, dos escritores e dos diretores. Se fosse possível, eles se livrariam de nós para todo o sempre."

— "Todo filme que foi um marco, que causou uma explosão, seja *Sem Destino*, *M*A*S*H* ou *Contatos Imediatos*, foi um filme que nenhum estúdio queria fazer."

— "Eu sempre consegui me entender com o sistema. Sou uma prostituta, no fundo."

— "Quando faço um filme como *O Jogador*, estou lá também. Eu me incluo na sátira" (sobre ser ou não um *outsider*).

— "Considero *Tanner 88* um marco na minha carreira (...). A técnica de *O Jogador*, de assimilar a realidade na ficção, eu desenvolvi em *Tanner 88*."

— "Eu não mostro, sempre, todas as cenas essenciais ou explico por que o personagem fez o que fez. Eu digo: 'Foi isto o que aconteceu', e deixo a platéia, com base em sua própria experiência, criar a história, preencher as lacunas."

papel por Richard Gere. "Que tipo de médico?", pergunta alguém. "O tipo de sorte", é a resposta imediata.

Travis é, na verdade, um ginecologista famoso, cujo consultório é povoado por dezenas de mulheres ricas de Dallas, disputando um lugar na sua agenda com a voracidade com que se disputa um ingresso para um camarote em desfile de Carnaval. Enquanto examina as partes mais íntimas de suas pacientes, o charmoso Dr. Travis conversa com elas como se estivesse num chá de caridade — e dá conselhos a elas sobre as pessoas que devem ser convidadas para esses eventos.

Em casa, Travis tem um casamento perfeito com Kate (Farrah Fawcett) e duas filhas exemplares. Até que um dia se percebe que o casamento é perfeito demais. Kate sofre de uma síndrome rara — uma doença que ataca apenas as mulheres que são muito amadas pelos maridos e têm tudo o que desejam. Tanta perfeição, diz a médica que a diagnostica, faz com que as mulheres não tenham nada mais a conquistar e acabem buscando inconscientemente a infância perdida por meio de atitudes como, por exemplo, ficar completamente nua no meio do shopping mais elegante da cidade — que é exatamente o que faz a invejada esposa do Dr. T.

Se o próprio Altman fosse um arquiteto, ele desenharia shoppings assim, repletos de grifes famosas. A elegância é uma das mais fortes características de estilo desse ex-piloto de combate com quase 40 filmes para o cinema e outros tantos para a televisão. Sua maneira elegante de filmar acentuou-se notavelmente com a idade e explodiu em filmes realizados já nos anos 90, como *O Jogador*, *Short Cuts* e o próprio *A Fortuna de Cookie*.

Categorizar uma "maneira elegante de filmar" é tão fácil quanto identificar uma maneira elegante de se vestir. Não é preciso saber quem desenha a roupa, mas percebe-se quando ela é adequada à pessoa que a usa e à ocasião. Altman gosta de usar longos e elegantes planos-seqüência (o que também se acentuou com a idade) e constrói situações inteiras para esses planos. Em parte, isso é um minucioso jogo de quebra-cabeça que exige um sincronismo milimétrico entre o movimento da câmera, dos personagens e da ação que transcorre em torno deles. Mas, no caso específico de Altman (à diferença de outros tradicionais cultores do plano-seqüência, como o grego Theo Angelopoulos), essas tomadas apontam também para algo bem tangível, como a possibilidade de costura espacial das diversas situações que ocorrem ao mesmo tempo — o que, diga-se de passagem, é outra das mais fortes características de estilo do cineasta.

Em grande parte de seus filmes, múltiplas histórias se entrelaçam e diversas ações acontecem simultaneamente. É assim em *M*A*S*H*, em *Nashville*, em *Short Cuts*, em *O Jogador*, em *Prêt-à-Porter*, em *A Fortuna de Cookie*, para ficar só nos mais evidentes. Em todos eles, os personagens são capazes de falar ao mesmo tempo, algumas vezes na boca de cena, outras estabelecendo diálogos quase inaudíveis, formando quartetos ou sextetos que na ópera seriam eminentemente verdianos, como uma *Bella Figlia dell'Amore* sem orquestração. (De ópera mesmo, Altman filmou apenas *Les Boréades*, de Rameau, em 1987, como parte de *Aria*, que incluía trechos de nove outras óperas com nove outros diretores como Godard, Ken Russell ou Nicholas Roeg).

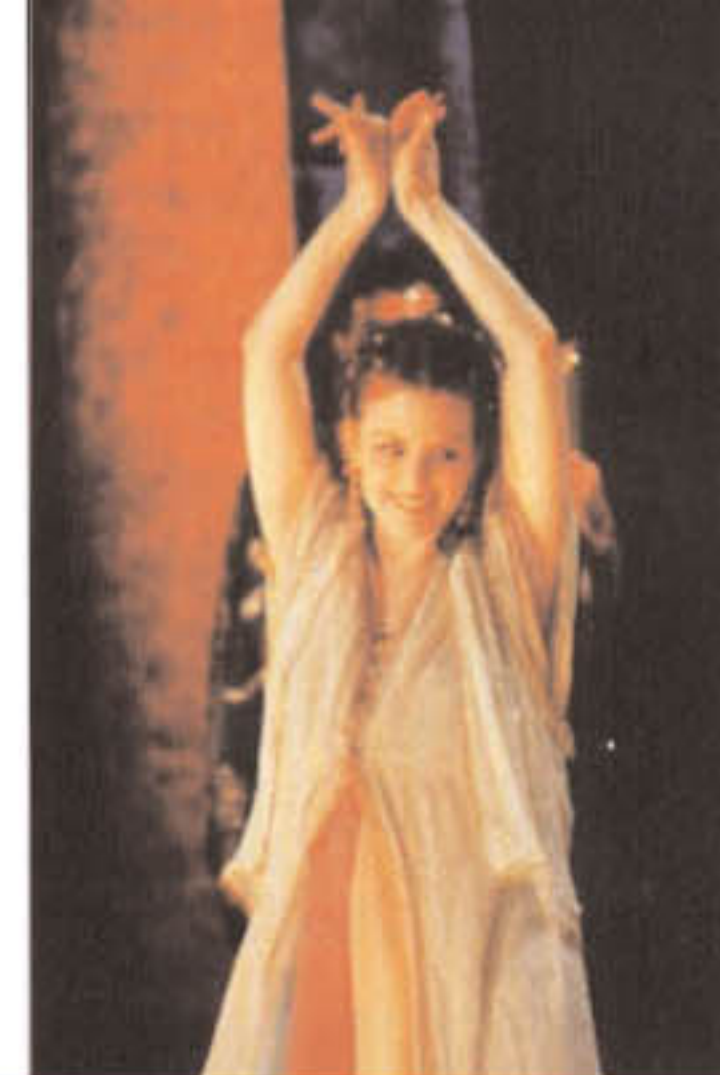
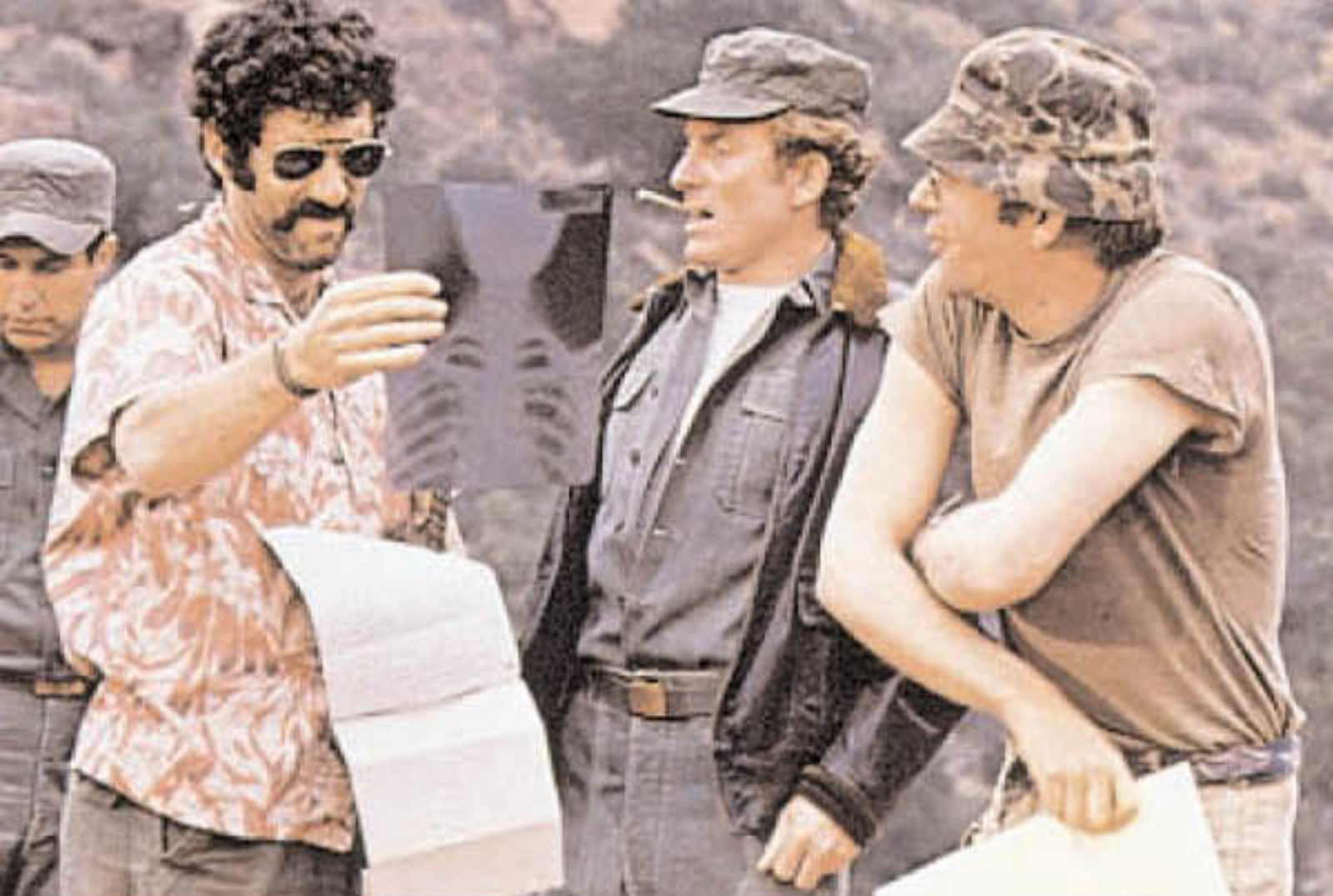
É possível que sua assinatura seja uma das mais visíveis em Hollywood. Altman ainda filma como se estivesse fazendo *M*A*S*H*, seu primeiro grande sucesso, há exatos 31 anos. Espécie de *maverick mainstream*, se tal coisa fosse possível, o diretor coloca um sardônico distanciamento entre a câmera e seus personagens, como uma névoa virtual capaz de confundir as intenções do que está sendo dito. Uma sólida base literária é importante para que isso aconteça; bons intérpretes são essenciais. Na primeira parte de sua filmografia como diretor de ficção (ele começou fazendo documentários industriais), Altman se apoiava no que escrevia. Viu logo que isso era insuficiente. Não é por acaso, então, que seus mais eficazes exercícios estilísticos se dão a partir de materiais consistentes, como as histórias de Raymond Carver ou Michael Tolki. *Dr. T e as Mulheres* foi escrito por Anne Rapp, que também escreveu *A Fortuna de Cookie* — vistos em perspectiva, esses textos parecem guardar uma relação autoral tão obviamente identificável quanto um traço de Matisse.

O Que e Quando
Dr. T e as Mulheres, **de Robert Altman. Com Richard Gere, Helen Hunt e Farrah Fawcett, entre outros. Estréia neste mês**

Quanto aos intérpretes... bem, é aí que Altman se confunde de verdade com o ginecologista que Ebert acredita ser seu alter ego. Altman também conhece a intimidade das mulheres, se é possível a analogia, e é por isso que ele gostaria de que todas as mulheres do mundo estivessem em seus filmes. Neste filme, em particular — como Farrah Fawcett, Helen Hunt, Laura Dern, Shelley Long, Tara Reid (como uma das filhas de Travis, fascinada por teorias de conspiração, que vive de guiar turistas até o local exato em que JFK foi alvejado), Kate Hudson (no delicioso papel de Dee Dee, a outra filha do médico, que no dia do seu casamento acaba fugindo

Acima, da esquerda para a direita, Tim Robbins e Frances McDormand em *O Jogador*; Julianne Moore e Mathew Modine em *Short Cuts*; Liv Tyler em *A Fortuna de Cookie*: tentativa de pregar algumas peças num contexto histórico, econômico e político virtualmente incontestável

FOTO KEYSTONE

FOTO KEYSTONE

Abaixo, o cineasta com Liv Tyler. Acima, da esq. para a dir., M*A*S*H; Glenn Close e Julianne Moore em duas cenas de *A Fortuna de Cookie*; Marcello Mastroianni e Sophia Loren em *Prêt-à-Porter*

com a namorada) — e em outros filmes, como Glenn Close, Julianne Moore, Liv Tyler e tantas outras.

"O que as mulheres pensam" não é necessariamente o que está na comédia homônima com Mel Gibson. Além das fantasias sexuais, elas têm inteligência, personalidade e podem ser deliciosamente incômodas. É tudo isso que literalmente desmorona sobre a cabeça de um ginecologista que acreditava que nada de ruim lhe pudesse acontecer. Mas o Dr. Travis encara sua desdita como uma grande comédia, que é como quase todos os personagens de Altman reagem quando algo de mau lhes acontece, seja nos filmes românticos, seja nos mais politicamente comprometidos (se é que *Nashville*, onde se fala do Vietnã e do assassinato de Kennedy, pode ser visto como tal).

Mesmo na adversidade, o Dr. T. não tem do que se queixar da vida — e a cada filme Robert Altman parece dizer que todas as pessoas mereceriam ser assim. ■

FOTO KEYSTONE

FOTO DIVULGAÇÃO

Conteúdo Subjacente

De M*A*S*H* a *Dr. T...*, uma obra que aposta na alternativa possível ao consenso americano. Por Michel Laub

Entre os grandes cineastas americanos vivos, Robert Altman integra uma inequívoca linhagem de *outsiders*. Como Martin Scorsese, Milos Forman, de certa maneira Woody Allen e, mais recentemente, Paul Thomas Anderson, ele faz de sua arte uma alternativa possível ao consenso, na tentativa de pregar algumas peças — por menores que sejam — num contexto histórico, econômico e político virtualmente incontestável.

Dr. T e as Mulheres não foge a essa regra. A trajetória do personagem de Richard Gere é um apanhado em tom menor do universo feminino, mesmo quando quase resvala no clichê, e de certas sutilezas das relações privadas. Mas pode ser, também, outra radiografia do incômodo, da doença coletiva que se esconde sobre a prosperidade, do elemento boçal entranhado no espírito médio da América. Se M*A*S*H* falava de um dos temas caros a esse imaginário (a guerra), se *O Jogador* era uma sátira evidente e deliciosa sobre um dos possíveis vilões do sistema (os estúdios hollywoodianos), *Dr. T...* aproxima-se de produções como *Short Cuts*, em que enredos privados se distanciam da grande política, das grandes questões, da definição mais palpável de uma identidade nacional, mas não deixam de incorporar tais temas, mesmo que de forma subjacente. Em *Short Cuts*, a vida sem transcendência de uma classe média patética era a metáfora exata do que um sábio, referindo-se aos Estados Unidos do crescimento econômico da última década, chamou de "mal-estar da abastança". Em *Dr. T...*, o mesmo mal-estar está na insensatez causada pelo excesso: excesso de amor, que leva a personagem de Farrah Fawcett a um hospício; de sucesso, que ajuda a levar o personagem de Gere a uma crise de meia-idade; de desprendimento social e profissional, que leva a personagem de Helen Hunt a uma incapacidade de manter vínculos afetivos mais profundos — e verdadeiros, quem sabe. Tais fatores, sintomas óbvios de movimentos pessoais positivos, viram o inverso na mão de Altman, como se ele reforçasse o significado do que quer dizer usando um discurso inteiramente contrário. É uma característica da ironia, atributo das inteligências superiores, uma arma desestabilizadora que ele maneja como poucos.

Esse conteúdo político lateral, rarefeito e por vezes quase imperceptível, está até em filmes como o subestimado *Prêt-à-Porter*. Basta inverter o sinal: vendo-o sob tal ótica, essa trama que se passa em Paris e no universo da moda é, claro, um inventário do mecanismo propulsor das celebridades, das estéticas fabricadas, do corpo como moeda corrente — aspectos imprescindíveis à compreensão do mundo contemporâneo, no qual o gosto, o pensamento e a construção midiática da agenda são ditados pelos Estados Unidos. Se é assim, filmes que investigam a formação, a cultura e certos mitos da nação-mãe acabam funcionando como engrenagem desse, digamos, sistema temático que permeia a obra de Altman: como exemplo, é possível citar *Kansas City* (1996) e o documentário *Jazz 34* (1996), ambos uma homenagem aos mestres do jazz; *A Fortuna de Cookie*, uma viagem leve e surpreendentemente terna ao sul profundo do país; e *Buffalo Bill* (*West Selvagem*, 1976), *Nashville* (sobre a country music e a política), *Popeye* (1980). Todos tão americanos quanto a torta de maçã e as *cheer-leaders* de *Dr. T...*

Amores banais

Sandra Werneck extrema em *Amores Possíveis* a fórmula tradicional das comédias românticas brasileiras, que tanto garante sucesso quanto multiplica clichês e lugares-comuns

Por Almir de Freitas

Murilo Benício e Carolina Ferraz se beijam sob uma chuva torrencial: efeito conhecido e garantido

FOTOS DIVULGAÇÃO

Abaixo, da esquerda para a direita, cenas das três vidas possíveis do personagem central, Carlos (Murilo Benicio), que se desenrolam simultaneamente após ele levar o bolo da namorada Júlia (Carolina Ferraz) no cinema: como o homossexual que abandona a mulher para viver com o ex-colega de futebol, Pedro (Emílio de Mello); como o sujeito permissivo e imaturo que é dominado pela mãe, interpretada por Irene Ravache; e como o advogado bem-sucedido e infeliz no casamento com Maria (Beth Goulart)

Nos últimos anos, durante a chamada ressurreição do cinema brasileiro, um gênero conseguiu se firmar na produção nacional em meio a tantas atribulações. Herdeiro de uma tradição estética iniciada por Hollywood entre as décadas de 50 e 60 e absorvida mais tarde por uma geração de cineastas majoritariamente do Rio de Janeiro (e por isso de forte temática carioca), a comédia romântica de coloração local caiu no gosto do público, atraiu grandes distribuidoras e, conseqüentemente, ocupou as salas antes reservadas aos filmões de Hollywood, onde, justamente, tudo começou.

Sandra Werneck, que em 1997 já havia provado a viabilidade econômica dessa linhagem com seu primeiro longa-metragem de ficção, *Pequeno Dicionário Amoroso*, volta ao tema com *Amores Possíveis*, eleito o melhor filme da América Latina no Festival de Sundance deste ano e que tem tudo para repetir – ou superar – seu sucesso anterior, ou mesmo o de todos os seus predecessores no gênero. Não que, no essencial, traga alguma novidade. Ao contrário, seu provável segredo é levar ao extremo um argumento comum a tantas outras produções, que permutam personagens e falas de uma mesma história para reiterar um mundo com o qual o público médio, com um balde de pipoca na mão, sempre irá se identificar, não importa a forma com que ele seja apresentado.

No filme, esse universo é abordado por meio de três vidas "possíveis", que transcorrem simultaneamente após o mote inicial, quando o personagem central, Carlos (Murilo Benício), leva o bolo da namorada Júlia (Carolina Ferraz) em um cinema, durante uma noite chuvosa. Numa das histórias que se seguem, Carlos é o advogado retraído, infeliz no casamento e covarde que reencontra Júlia depois de quinze anos e não sabe se abandona a mulher, Maria (Beth Goulart); em outra, não sabe se volta para a ex-mulher amargurada (Júlia), que abandonou para viver com Pedro, um ex-colega de futebol (Emílio de Mello); e, na terceira, é o garanhão imaturo que vive uma relação edipiana com a mãe (Irene Ravache), que não aprova sua relação com a artista plástica (Júlia), reencontrada depois dos mesmos 15 anos quando buscava a "mulher ideal".

O Que e Quando
Amores Possíveis, de Sandra Werneck. Com Murilo Benicio, Carolina Ferraz, Emílio de Mello, Beth Goulart e Irene Ravache. Em cartaz

Tecnicamente, *Amores Possíveis* tem seus méritos. Além de provar que o cinema nacional superou de vez a era da câmera desfocada e do som inaudível, a direção no geral é correta, e o roteiro de Paulo Halm, entrelaçando os três destinos de Carlos, é praticamente perfeito. Mas nem uma trama bem-amarrada é capaz de ocultar um texto carregado de clichês: encontros casuais de amantes, desencontros, ciúmes, separações inevitáveis e outras derivações de um mundo em que homens e mulheres não se entendem. Eventualmente, dependendo do grau dramático que se queira mesclar com a comédia, pode-se acrescentar algumas pitadas de rancor, brigas feias de casais, alguma infelicidade, um quê de solidão. Mas, no fim, tudo dá certo, de um jeito ou de outro.

Uma pequena busca na filmografia brasileira recente mostra como tais peças podem se encaixar nas mais variadas narrativas. Em *Bossa Nova* (1999) – uma produção impecável de Bruno Barreto – quase todos os ingredientes dessa fórmula estão lá, com a diferença de estarem expressos numa estética mais ao gosto clássico norte-americano, com paisagens deslumbrantes do Rio de Janeiro servindo de cenário para a história de amor do advogado Pedro Paulo (Antonio Fagundes) com a professora de inglês miss Simpson (Amy Irving). Locações no Rio, aliás, sempre rendem. Em 1997, numa produção (muito) mais vulgar e tecnicamente deficiente, Rosane Svartman faz um *tour* pela cidade para filmar *Como Ser Solteiro*, que, previsivelmente, incluiu no roteiro um conquistador rendendo-se ao casamento – outro dos elementos que aparecem com freqüência. Um exemplo, clássico no cinema nacional, é *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), em que Domingos Oliveira faz Paulo José renunciar à vida de permissividade para se "enforcar" com Leila Diniz. Enforcamento também é noção corrente no *Pequeno Dicionário Amoroso*. Ali, o casamento de Luiza (Andréa Beltrão) com Gabriel (Daniel Dantas) é malsucedido, mas, obedecendo a um mandamento inevitável nesse gênero, Sandra Werneck permite-se subverter a própria lógica alfabética do roteiro (o que até pega bem), saindo do "zerar" e voltando ao "amar" para mostrar que a vida continua e que, de um jeito ou de outro, como se sabe, tudo dá certo.

Essa receita abre espaço, com freqüência, para exageros constrangedores, com lugares-comuns como "todos os homens são iguais" e, por oposição, "não dá para entender as mulheres", além de inúmeras outras *boutades*. Nessa linha, *Amores Possíveis* dá uma aula, com seus múltiplos personagens vivendo, do começo ao fim, todos os estereótipos imagináveis. Alguns deles: o advogado Carlos é bem-sucedido, mas não consegue trabalhar por causa de seu antigo amor; a artista plástica descolada Júlia passou a vida viajando por lugares chiques como Barcelona, Mônaco e um rincão qualquer do

Ao lado, de cima para baixo, o casal formado por Daniel Dantas e Andréa Beltrão em *Pequeno Dicionário Amoroso*; Antonio Fagundes e Amy Irving em *Bossa Nova*; e Marcos Palmeira e Silvia Buarque, dois dos vários protagonistas de *Como Ser Solteiro*: antecessores de *Amores Possíveis* (abaixo) de sucesso no cinema nacional, cujos personagens e falas se permutam para contar uma história que é a mesma

Ao lado, a diretora Sandra Werneck e, abaixo, mais chuva, na auto-referência do filme ao cinema

exótico Oriente; a elegante Júlia, amante do advogado, passou dez anos em Nova York estudando História da Arte; o Carlos homossexual vive uma relação politicamente correta e compreensiva com seu parceiro; e mais não falta. Cenas e diálogos não ficam atrás. Numa seqüência, com o advogado dormindo ao fundo, a Júlia especialista em arte lê diante do computador um e-mail que ela mesma escreveu, recusando o convite para assumir uma curadoria "porque minha vida agora tem outras prioridades". Em outra, num amplo ateliê, a Júlia artista plástica conta sua vida emocionante brincando em um balanço, como se fosse a trapezista de *Asas do Desejo*. Ou, então, a mãe do Carlos imaturo dizendo que aprendeu a "aceitar as diferenças". E, finalmente, por duas vezes (uma delas, como é de hábito, sob uma chuva torrencial), as Júlias atrasadas para um encontro perguntam aos Carlos se eles esperaram muito. Resposta, nas duas vezes: "15 anos".

O que se constata é que a comédia romântica que ocupa os espaços e amealha prêmios em festivais se consolida como um tipo de cinema que, ao mesmo tempo em que não afronta consensos nem corre riscos estéticos, não se incomoda com o volume de banalidades que é capaz de criar. É como se cada um dos filmes aceitasse tacitamente o princípio de que "as coisas são assim", noção que encontra amparo e justificativa num público mediano, que lê pouco, assiste a muita telenovela e tem, como principais referências estéticas, aquelas oferecidas pelos filmões que, de *Bonequinha de Luxo* a *Mensagem Para Você*, tomavam todas as salas do cinema.

Pode-se argumentar, naturalmente, que, sem elementos como os aqui citados, a comédia romântica não existiria. Talvez seja verdade, mas, nesse caso, é preciso aceitar a evidência, crucial para o tipo de cinema que se quer fazer no Brasil, de que o gênero não passa de entretenimento fácil, inofensivo, que não provoca e não diz nada do ser humano, deste país e desta época além das obviedades que até as pedras do calçadão de Copacabana sabem.

Valenti no País das Maravilhas

Com os números mostrando um futuro sombrio para o seu negócio, o chefão da indústria cinematográfica exibe um otimismo injustificável

Jack Valenti, o verdadeiro poderoso chefão da Motion Picture Association of America (entidade que representa os estúdios hollywoodianos), subiu à tribuna na noite de abertura da ShoWest, em Las Vegas, e disse: "Senhoras e senhores, tenho boas e más notícias". Não, não foi isso que ele disse — teria sido por demais parecido com um (mau) roteiro —, mas bem que poderia ter sido. Afinal, o tradicional discurso com que Valenti abre os trabalhos da primeira e maior convenção de exibidores dos Estados Unidos costuma ser como um script, previsível e destinado a emocionar as massas. Um tapa coletivo nas costas dos trabalhadores responsáveis pela etapa final da linha de montagem que, em última análise, é a indústria de cinema.

Mas, neste ano, as felicitações de Valenti não ocultavam alguns fatos sombrios. Supersaturado pela construção indiscriminada de multiplex, o mercado americano da exibição viu, em 2000, o fechamento de muitos cinemas e a falência de empresas tradicionais do ramo. E, no lado da produção, a sombra cada vez mais próxima de uma dupla e simultânea greve — dos atores e dos roteiristas — faz prever um 2002 de vacas ou muito magras ou mugindo em outras línguas. E isso representa apenas os aspectos negativos que Valenti decidiu assumir em seu discurso (dourando a pílula, é claro: a bancarrota dos exibidores, ele disse, "vai levar a uma reestruturação natural do mercado, com empresas mais concentradas e eficientes"; já a dupla greve, Valenti decretou, "simplesmente não pode acontecer.")

Porque embutidos nas declarações oficialmente positivas do balanço de Valenti estão alguns dados de estarrecer. O mais significativo é cristalino: sim, a receita total da venda de ingressos nos Estados Unidos em 2000 foi de US$ 7,6 bilhões, um aumento de 3% sobre o total de 1999. O que Valenti não disse é que esse crescimento é puramente financeiro — subiu o preço do ingresso, não o número de compradores. Hoje, o ingresso de US$ 10 não é mais raridade, embora a média ainda seja US$ 7,50. Mas os números frios do relatório da MPAA (que Valenti não mencionou) dizem que menos pessoas desembolsaram esse dinheiro: 1,42 bilhão foi ao cinema nos Estados Unidos em 2000, 3% a menos do que em 1999 e 7% a menos do que em 1998. Em bom português: há três anos o cinema americano perde público.

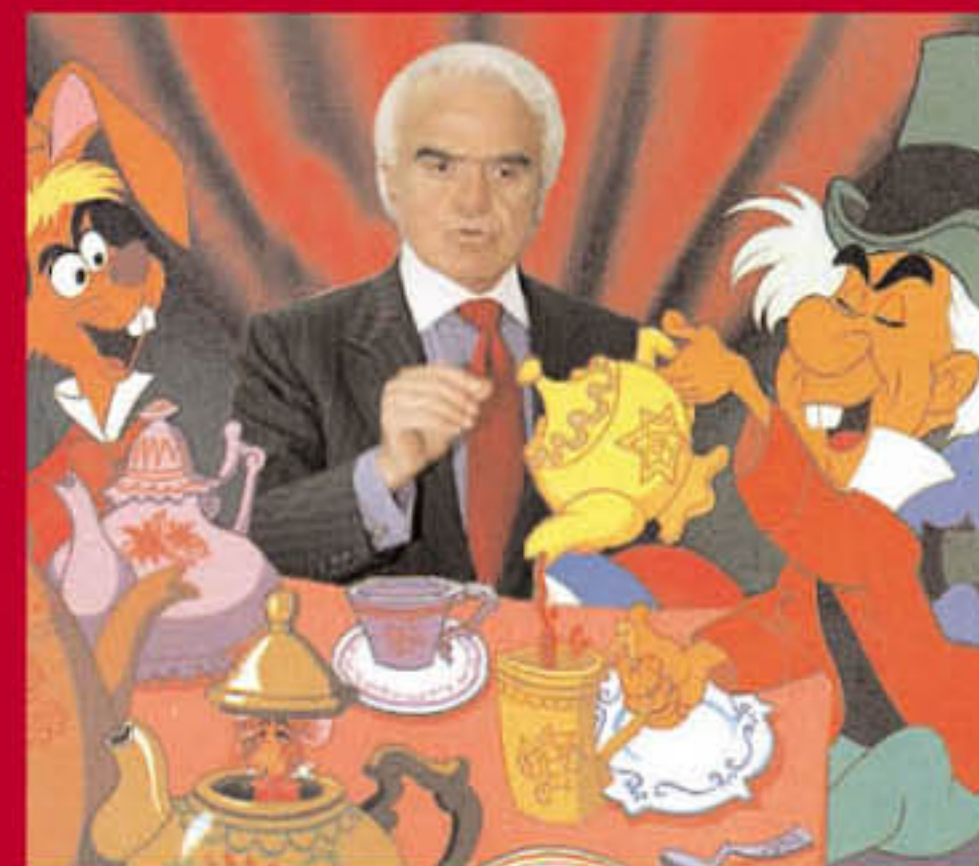
Mais interessante é saber que público ainda vai ao cinema. Qualquer executivo de estúdio digno do seu terno Armani repete, sem hesitar, que o filé mignon do mercado, o público-alvo, altamente lucrativo em seus hábitos de consumo — com tempo ocioso para ir ao cinema e a personalidade para ver o mesmo filme várias vezes —, é o jovem com idade entre 12 e 24 anos. Não é verdade, dizem os números da MPAA. A faixa etária de 12 a 24 anos ocupou apenas 28% do consumo de cinema em 2000, enquanto os de mais de 40 foram 40% do público pagante, e os entre 25 e 39, 32%. E mais: 32% do público que repete o mesmo filme tem mais de 40 anos (um ponto percentual acima do perfil de 1999).

Na montagem, Jack Valenti no lugar da protagonista de *Alice no País das Maravilhas*. As fantasias que ele alimenta em relação à realidade caberiam perfeitamente no clássico de Lewis Carroll: se Hollywood está gastando cada vez mais para fazer e vender filmes que menos pessoas querem ver – e fazendo filmes especificamente para as pessoas que menos querem vê-los –, que indústria é essa? E que futuro ela tem?

FOTO STOCK PHOTOS

Some-se aos números um outro índice também do relatório da MPAA — o custo médio da produção de um filme nos Estados Unidos, hoje, é US$ 54,8 milhões, 6% a mais que em 1999, enquanto o custo da divulgação de um filme aumentou 11%, para uma média de US$ 27 milhões por campanha — e o otimismo de Valenti parece um estranho exercício digno de *Alice no País das Maravilhas*. Se Hollywood está gastando cada vez mais para fazer e vender filmes que menos pessoas querem ver — e fazendo filmes especificamente para as pessoas que menos querem vê-los —, que indústria é essa? E que futuro ela tem?

Programação de verdade

Geraldo Sarno, Frederick Wiseman e a produção brasileira recente são destaque no maior festival latino-americano de documentários

A sexta edição de É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, a mais importante mostra latino-americana dedicada ao gênero, acontece no Rio até o dia 8 e em São Paulo de 2 a 8 deste mês. Criado e dirigido por Amir Labaki, neste ano dedica suas retrospectivas nacional e internacional a dois convidados: Geraldo Sarno e Frederick Wiseman. Sarno é um autor clássico do cinema documental brasileiro, e sua obra trata de maneira sistemática da cultura popular brasileira abordando temas como a relação do sertanejo com o trabalho na metrópole (*Viramundo*, 1965) ou as manifestações religiosas do culto a padre Cícero (*Viva Cariri!*, 1970); da sua série *A Linguagem do Cinema* (1999), em que se investiga o processo de criação de cineastas brasileiros, serão exibidos os oito primeiros títulos, dedicados a Ruy Guerra, Ana Carolina, Walter Salles e Daniela Thomas, Júlio Bressane, Paulo Caldas e Marcelo Luna, Carlos Reichenbach, Murilo Salles e Linduarte Noronha. Wiseman, o mais importante documentarista norte-americano, é considerado influência para cineastas como João Moreira Salles e Ricardo Dias; oito documentários seus serão exibidos e ilustram alguns temas de seus filmes: a delinqüência juvenil, a vida num manicômio, o cotidiano de um hospital, as atividades da polícia, as relações no mundo da moda.

Para a mostra competitiva nacional, foram selecionados 11 dos 192 inscritos. Outros cineastas brasileiros estão presentes em outras seções da mostra. Na competição internacional, Marcelo Masagão concorre com o longa *Nem Gravata Nem Honra*; Vladimir Carvalho, com *Barra 68*, e Eduardo Coutinho, com *Babilônia 2000*. A Videofilmes apresenta uma produção especial sobre *Limite*, de Mário Peixoto, e a série *6 Retratos Brasileiros* conta com episódios dirigidos por João Moreira Salles, Arthur Fontes e Izabel Jaguaribe. Informações detalhadas sobre os locais de exibição podem ser obtidas no site www.itsalltrue.com.br. – HELIO PONCIANO

Filmes da mostra: acima, *Carrego Comigo*, de Chico Teixeira; à esq., de cima para baixo, *Nem Gravata Nem Honra*, de Marcelo Masagão, e *O Vale*, de João Moreira Salles

Panorama da fé dividida

O Chamado de Deus, **documentário de José Joffily, investiga a vocação religiosa de seminaristas católicos**

Tema indispensável para se entender uma suposta identidade nacional, a religião tem aparecido em diferentes documentários brasileiros contemporâneos. O ótimo *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, concentra-se nas razões possíveis da crença individual; *Fé*, de Ricardo Dias, nessa crença como fenômeno de massas; *O Chamado de Deus*, de José Joffily, estréia em São Paulo mostrando um lado menos explorado por tais filmes: os mecanismos da vocação.

Para tanto, faz incursões nas comunidades onde os candidatos a padre viveram e investiga as relações do grupo com o mundo exterior. De uma entrevista com o Padre Marcelo, representante midiático da Renovação Carismática, a depoimentos de seminaristas ligados a uma agenda mais social e menos "marqueteira" (nas suas próprias palavras), percebe-se uma subjacente simpatia pelos últimos. Isso é visível na edição, que põe lado a lado falas "racionais" destes e a retórica "obscurantista" – por enfatizar a música, por exemplo, e não responder articuladamente a questões terrenas e urgentes – dos primeiros. Uma certa platitude do debate, cujo fundo tem bem mais complexas injunções políticas e teológicas, não chega a ser um problema: afinal, o tema é o "chamado de deus" na concepção dos futuros sacerdotes, e são esses os ouvidos. A voz deles, mesmo quando pouco relevante, é um item fundamental para se entender a divisão da fé no país. – MICHEL LAUB

Cena do filme: injunção política

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO O VALE: TOCA SEABRA/DIVULGAÇÃO

PROMESSA ENTRE ARMADILHAS

Bicho de 7 Cabeças, **da estreante Laís Bodanzky, mostra méritos e problemas ao enfrentar temas arriscados como drogas e a desumanidade dos manicômios**

Por Michel Laub

Em arte, correr riscos é sempre uma boa alternativa. Só pela escolha de seus temas, é evidente que *Bicho de 7 Cabeças*, a estréia da cineasta Laís Bodanzky no longa-metragem, não se nega a corrê-los. História de um rapaz internado pela família por fumar maconha, o filme enfrenta armadilhas comuns ao assunto "drogas" – virar uma fábula moralista, num extremo, ou um panfleto juvenil contra a sociedade opressora, no outro. Não tem medo também de derrapagens no tratamento de outro mote espinhoso, a situação desumana das clínicas para dependentes e manicômios no Brasil. Num caso, sai ileso da batalha; no outro, sofre alguns arranhões.

A obra tem vários méritos. Há uso criativo de efeitos visuais (quando o protagonista está drogado, por exemplo) e sonoros (dispersão e abafamento de vozes para situar diálogos infrutíferos entre ele e sua família); as atuações do elenco são de ótimo nível (especialmente as de Rodrigo Santoro, como o protagonista, e Othon Bastos, como o seu pai); nota-se o cuidado com itens como trilha e direção de arte. Mas aqui se fala de narrativa, o atributo mais importante numa trama basicamente psicológica como a de *Bicho*... E é na narrativa que estão a sua principal qualidade e o seu principal defeito.

A qualidade diz respeito à caracterização social. O fato de se basear num relato verdadeiro – o livro *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano – ajuda: a classe média urbana da qual fazem parte a família e os amigos do protagonista é pintada como um universo conservador, de ética estritamente prática e horizontes nada longínquos, cujo dia-a-dia tedioso só oferece como alternativa o entorpecimento sem sentido, nunca libertador ou perigoso, divertido ou melancólico – apenas automático, como resposta vazia ao nada. Aí se tem o recorte de uma realidade despida de lados certos e errados, uma ambientação precisa para o tema adjacente da incomunicabilidade entre gerações: não se apontam saídas fáceis ou demagógicas para o impasse, o que já não é pouco.

Rodrigo Santoro em cena: consistência no drama familiar

Por vias tortas, tal virtude revela uma certa redundância: sendo a relação familiar bastante bem explorada, é uma pena que a trama opte por centrar-se quase toda no dia-a-dia de uma clínica, primeiro, e de um manicômio, na segunda metade. Não que as cenas que o ilustrem sejam mal-conduzidas (com algumas exceções simplificadoras, como a do médico dizendo não dar alta aos internos para que a clínica obtenha verbas oficiais). O problema é que o horror, cujo impacto já causou um bom efeito dramático, é sublinhado sem necessidade, perdendo até a sua força com o tempo, em detrimento de trechos de maior dimensão trágica: são tocantes, entre outras, as cenas em que o pai prejudica o filho ao tentar sinceramente ajudá-lo. Se momentos assim substituíssem algumas das passagens sobre choques elétricos e injustiças praticadas por equipes de enfermeiros, o que "já não é pouco" poderia virar muito.

É possível dizer, como sugere-se nos créditos finais, que o intuito é revelar a falência de métodos terapêuticos ainda em vigência, o que justificaria tamanha reiteração. Só que esse é um prisma pouco magnânimo, que transforma *Bicho*... num tributário comum de clássicos do gênero hospício/prisão (*Um Estranho no Ninho*, *O Expresso da Meia-Noite*). O que lhe dá real consistência, o que o tira da plataforma mediana de bem-intencionadas peças de denúncia é, justamente, o drama familiar. Mesmo aparecendo pouco, é ele que fica na memória do espectador. E é com ele que Laís Bodanzky se credencia como promessa bem-vinda do cinema nacional.

Bicho de 7 Cabeças, filme de Laís Bodanzky. Com Othon Bastos, Cássia Kiss, Jairo Mattos, Caco Ciocler, Luís Miranda e Valéria Alencar. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Abril na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

NO BRASIL

TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
Os Incompreendidos (*Les Quatre Cents Coups*, França, 1959), 1h34. Drama/relançamento.	Direção: do ex-jornalista e crítico **François Truffaut**, em sua estréia. Produção: Les Films du Carosse/ Sedif Productions.	O ator-assinatura de Truffaut, **Jean Pierre Léaud** (*foto*), na primeira encarnação do personagem Antoine Doinel (supostamente o alter ego do diretor), que ele retomaria em quatro outros filmes.	Sensível, inteligente, leitor ávido de Balzac, o jovem Antoine Doinel (Léaud) é incompreendido em casa, pela mãe distante e pelo padrasto indiferente, e na escola, onde uma série de acidentes e mal-entendidos o coloca em rota de colisão com as autoridades.	É um filme básico da Nouvelle Vague e obra-prima de Truffaut. Um dos títulos essenciais de qualquer filmografia mundial.	No modo expressivo como Truffaut usa a câmera para retratar o mundo interior, o isolamento de seu protagonista – uma coleção de signos visuais usada *ad infinitum* nas décadas seguintes.	"Um dos filmes mais inspirados e emocionantes jamais feitos sobre a adolescência." (*Chicago Sun Times*)
Antes que Anoiteça (*Before Night Falls*, EUA, 2000), 2h05. Drama.	Direção: do também artista plástico **Julian Schnabel**, em sua segunda incursão atrás das câmeras (a primeira foi *Basquiat*). Produção: El Mar Pictures/Fine Line Pictures.	**Javier Bardem** (*foto*), Olivier Martinez, Sean Penn, Johnny Depp e, numa ponta, Hector Babenco.	A vida do escritor cubano Reynaldo Arenas (Bardem), da juventude na Havana pré-Castro ao exílio em Miami e o suicídio em Nova York, em 1990. Baseado em suas memórias.	Schnabel amadurece como diretor e faz um retrato poético de Arenas como homem e como artista; Bardem tem um desempenho espetacular e uma impressionante semelhança física com o escritor.	No uso de atores conhecidos – e até o cineasta Hector Babenco – em pequenos papéis. O mais notável é Johnny Depp, vivendo dois personagens diametralmente opostos.	"Como na maior parte de seu trabalho visual, Schnabel usa proporções heróicas em *Antes que Anoiteça*, mas seu filme não tem, felizmente, falsidade nem pregação política. Na verdade, trata-se de uma obra delicada e gentil, a vida de Arenas não como ela foi na realidade, mas como ele a teria sonhado." (*The New York Times*)
Traffic (EUA, 2001), 2h27. Drama.	Direção: de **Steven Soderbergh** (*Erin Brockovich* e *Sexo, Mentiras e Videotape*). Produção: USA Films/Bedford Falls Productions/Initial Entertainment Group/Splendid Medien.	Michael Douglas, Benicio del Toro, Catherine Zeta-Jones, Dennis Quaid, **Clifton Collins Jr.** (*foto*).	Três histórias paralelas se encontram: o juiz Robert Lewis (Douglas) descobre que sua filha é viciada; policiais em San Diego investigam a vida de Helena Ayala (Zeta-Jones); no México, Javier Rodrigues (Del Toro) luta contra o tráfico e seus próprios demônios. Baseado na série *Traffik*, da BBC.	Para conferir como é possível tratar com inteligência e compaixão um tema em geral abordado de modo simplista e maniqueísta pelo cinema americano.	No desempenho de Benicio del Toro (que aprendeu espanhol especialmente para o papel). E no modo como Soderbergh usa os diferentes tons da fotografia para estabelecer a atmosfera emocional e geopolítica de suas três histórias.	"Extremamente ambicioso e magnificamente produzido, *Traffic* representa o nível mais alto do estilo docudrama do cinema. Um poderoso retrato da cultura contemporânea da droga feito com lentes panorâmicas e também específicas." (*Variety*)
Moloch (Rússia/ Alemanha/ França/Itália/Japão, 1999), 1h50. Drama.	Direção: do russo **Alexander Sokurov** (*Mãe e Filho*). Produção: Arte/Fabrica/Fusion Product/Goskino/Lenfilm Studio/Westdeutscher Rundfunk/ Zero Film.	**Elena Rufanova** (*foto*), Leonid Mozgovoy, Leonid Sokol, Yelena Spiridonova.	Na primavera de 1942, Adolf Hitler (Mozgovoy) e Eva Braun (Rufanova) passam alguns dias num refúgio nas montanhas, acompanhados por Goebbels (Sokol) e sua mulher (Spiridonova).	Pelo tema: a vida privada de um dos maiores tiranos da história da humanidade, aspecto menos explorado de sua biografia. O filme causou polêmica na época de seu lançamento.	Na contraposição entre diálogos comezinhos com falas sobre os ideais de grandeza do nazismo. Sokurov mostra seus agentes como pessoas neuróticas e obcecadas (por higiene, por exemplo), o que pode ser interessante ou resvalar no lugar-comum.	"*Moloch*, não obstante o ambiente quase doméstico retratado, expõe inequivocamente a essência da feiúra do que faziam aquelas pessoas (nas palavras do diretor), permitindo-se variações de tom que chegam, às vezes, à saturação da caricatura." (Álvaro Machado, *Folha de S.Paulo*).
Círculo de Fogo (*Enemy at the Gates*, Grã-Bretanha/ Irlanda/Alemanha/ EUA, 2001), 2h11. Drama de guerra.	Direção: de **Jean-Jacques Annaud** (*O Nome da Rosa*, *O Urso*). Produção: Mandalay Pictures/Paramount Pictures.	**Jude Law** (*foto*), Ed Harris, Joseph Fiennes, Bob Hoskins.	Durante o cerco de Stalingrado, a sorte da cidade acaba sendo decidida pela "guerra particular" entre um oficial de elite alemão (Harris) e um pastor russo tornado soldado (Law). Baseado no livro *Enemy at the Gates*, de William Craig, que narra um episódio verdadeiro.	Este é um dos episódios mais brutais – 2 milhões de pessoas morreram durante os quatro meses do cerco a Stalingrado (hoje Volgogrado) – e pouco explorados da Segunda Guerra. Aqui, é visto com um enfoque predominantemente europeu.	No enfoque. Como em *O Resgate do Soldado Ryan*, a guerra em si é a grande e terrível estrela deste drama – até porque a mistura de atores europeus e americanos nem sempre dá certo.	"Jean-Jacques Annaud pega um episódio fascinante da Segunda Guerra Mundial, coloca-o no contexto de grandes temas humanos e políticos e rapidamente esvazia todo o seu conteúdo com diálogos não inspirados e direção hesitante." (*Variety*)
Snatch – Porcos e Diamantes (*Snatch*, Grã-Bretanha, 2000), 1h44. Policial/comédia.	Direção: de **Guy Ritchie** (*Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes*). Produção: SKA Films/Columbia Pictures.	O mesmo elenco básico de *Jogos, Trapaças...* mais um punhado de atores americanos liderados por Brad Pitt.	Vários grupos do submundo londrino atropelam-se em circunstâncias tragicômicas no afã de pôr as mãos num lote de diamantes roubados.	Brad Pitt como um pugilista cigano de fala incompreensível já seria um bom motivo – mas fãs do estilo gângster-videoclipe de Ritchie terão uma fartura de repetecos de suas cenas favoritas do filme anterior (só que mais engraçadas e mais bem executadas).	Na saborosa mistura de atores (sim, Benicio del Toro é o bandido disfarçado de judeu ortodoxo), jogadores de futebol, rappers e celebridades do submundo (Alan Ford, no papel do gângster dos porcos, já foi gângster de verdade) que Ritchie consegue fazer.	"Não acredite na publicidade que garante que *Snatch...* é completamente diferente de *Jogos, Trapaças...* Não é. Na verdade, é ainda mais repleto dos mesmos truques, do mesmo excesso de personagens e narrativas." (BBC)
Encontrando Forrester (*Finding Forrester*, EUA, 2000), 2h16. Drama.	Direção: de **Gus van Sant** (*Gênio Indomável* e refilmagem de *Psicose*). Produção: Laurence Mark Productions/ Columbia Pictures.	**Sean Connery** (*foto*), Anna Paquin, F. Murray Abraham e o estreante Robert Brown, que nem ator era antes deste filme.	Um adolescente negro (Brown), igualmente talentoso nas letras e nas quadras de basquete, consegue entrar para uma escola exclusiva – onde Abraham é um professor preconceituoso e Paquin, uma aluna de mente aberta – graças à ajuda de um escritor recluso e temperamental (Connery).	Pela primeira metade do filme, que lembra a todos quanto Van Sant é excepcional na observação dos detalhes da alma humana, principalmente a alma juvenil. A segunda metade é dispensável: uma coleção de clichês hollywoodianos.	No jovem Robert Brown – difícil crer que, antes deste filme, tudo o que ele fazia era ir à escola e jogar basquete –, que não se deixa intimidar pelo formidável desempenho de Sean Connery.	"Os olhos de gavião do grande astro, faiscando embaixo de suas sobrancelhas espessas, parecem verdadeiros raios. Se qualquer outro ator tivesse feito o papel, o público acharia que se tratava de um louco varrido." (*The New York Times*)
Miss Simpatia (*Miss Congeniality*, EUA, 2000), 1h49. Comédia.	Direção: de **Donald Petrie**, um especialista em comédia vindo da tevê, o qual lançou Julia Roberts em *Mystic Pizza* (1988). Produção: Castle Rock/Fortis Films/Warner Bros.	**Sandra Bullock** (*foto*), Benjamin Bratt, Michael Caine, Candice Bergen.	Agente feiosa e trapalhona do FBI (Bullock) é obrigada por seu chefe (Bratt) a se disfarçar de miss – com a ajuda de um consultor de beleza (Caine) – e se infiltrar em um concurso de beleza coordenado por Bergen e ameaçado por um terrorista desconhecido.	Pela comédia sem compromisso, de fácil digestão, que encontra Bullock em sua melhor forma como uma moderna Lucille Ball.	Nos coadjuvantes de luxo Michael Caine e Candice Bergen, que consistentemente roubam as cenas dos astros Bullock e Bratt.	"Os desempenhos dos coadjuvantes acrescentam graça e brilho a um filme que parecia destinado à mediocridade." (*The New York Times*)
A Mexicana (*The Mexican*, EUA, 2001), 2h03. Comédia romântica/policial.	Direção: do ex-diretor de comerciais **Gore Verbinski** (*Mousehunt*). Produção: Newmarket/DreamWorks.	**Brad Pitt, Julia Roberts** (*foto*), James Gandolfini.	Um pistoleiro desajeitado (Pitt) é mandado por seus chefes ao México com a missão de recuperar uma pistola rara (a mexicana do título). Ele deixa sua namorada (Roberts) à mercê dos competidores, que, liderados por Gandolfini, também ambicionam a posse da arma.	Pela atração irresistível de duas superestrelas – Julia e Brad – juntas num projeto fora do comum em suas carreiras: um policial com pretensões a *Amor à Queima-Roupa* (o filme de Tony Scott com roteiro de Tarantino). A atração, infelizmente, dura pouco.	Em Gandolfini, que rouba o filme sem cerimônia. Os fãs do seriado *Família Soprano*, da HBO, já conhecem o talento e o charme deste ator sui generis, capaz de misturar violência, sensibilidade e humor.	"Uma história de crime meio desconjuntada que, imediatamente, conjura comparações com Peckinpah ou Tarantino – *light*, é claro." (*Variety*)
Prova de Vida (*Proof of Life*, EUA, 2000), 2h15. Drama/ação.	Direção: do ex-documentarista **Taylor Hackford**. Produção: Castle Rock/ Warner Bros.	**Meg Ryan, Russel Crowe** (*foto*), David Morse.	Quando seu marido engenheiro (Morse) é seqüestrado por guerrilheiros de um país latino-americano, Alice (Meg Ryan) contrata um especialista em negociações de alto risco (Crowe). Os resultados são inesperados.	Talvez por uma curiosidade: este foi o filme que acabou com o casamento Meg Ryan/ Dennis Quaid e deu origem ao breve e fulminante caso Meg/Russel, num estranho paralelo com a história na tela.	No casal – dá ou não para notar o que estava acontecendo quando Hackford gritava "corta"? E as locações – em Quito e arredores – podem ter sido um inferno para o diretor, mas dão belas imagens.	"A narrativa sem pé nem cabeça é piorada por uma chuva de estereótipos, mais uma coleção de cópias de modelos genéricos – um Rambo esquizofrênico mais o triângulo amoroso de *Casablanca*." (*Village Boys*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Nesta pág. e nas seguintes, ilustrações do Japão dos anos 80: mar de novidades para o Ocidente

Sushi high tech

Sai no Brasil *Caçando Carneiros*, romance em que o japonês Haruki Murakami usa referências dos anos 80 para tentar renovar a literatura do seu país

Por Daniel Piza

Ilustrações Stephan Doitschinoff

Nos anos 80, a cultura japonesa parecia prometer um mar de novidades para a desgastada cultura ocidental. Com o crescimento econômico e a modernização tecnológica, os japoneses eram, na visão de alguns, os futuros "donos do mundo". Suas grifes começaram a tomar ruas chiques de Nova York, Londres, Paris ou Milão. Seus turistas viajavam em bandos, fotografando e comprando tudo que viam pela frente, a tal ponto que Gore Vidal disse que os Estados Unidos estavam destinados a se tornar um "shopping center de japoneses". O mundo da cultura vinha com o mundo do consumo: nomes como Kurosawa e Mishima viraram culto e ganharam teses. Hollywood começou a contar histórias no Japão e a importar astros japoneses. O Japão respondia à altura: "ocidentalizava-se" rapidamente, em especial no front da cultura pop (quadrinhos, televisão, música). Mas nem tudo eram antecessores de *Pokémon*. A dita intelligentsia também foi consumir cultura japonesa, que se imporia tal como *O Império dos Sentidos*.

Um dos principais nomes da ficção que atravessou para o Ocidente é o de Haruki Murakami, autor do best seller de 1987 *Norwegian Wood*, que lhe valeu um convite para ser escritor-residente na prestigiosa Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Quem lê seu *Caçando Carneiros*, livro de 1982 que a editora Estação Liberdade lança só agora no Brasil, entende logo o porquê. A literatura de Murakami tem tudo que agradava ao espírito da época, em seu pós-modernismo multiculturalista: mistura o pop e o erudito; é fragmentária, alegórica, mas ao mesmo tempo discursiva e apocalíptica; trata da "dispersão do ser" na era tecnológica e do choque de culturas; é comportamental, erotizante — tudo, enfim, que agradaria aos seguidores de Foucault, Baudrillard ou Barthes. O jornal londrino *The Observer* não poderia ter sido mais sintomático: definiu Murakami como "um cruzamento entre Woody Allen e Kafka". Que glória seria maior?

A vida de Murakami também servia como uma luva para os tentáculos pós-modernosos. Ele tinha 33 anos quando publicou *Caçando Carneiros*. Nascido em Kyoto, filho de professores de literatura japonesa, cresceu numa cidade portuária, Kobe, onde teria conhecido diversas culturas. Teve vida universitária ativa, protestando contra a Guerra do Vietnã, e se formou em dramaturgia clássica (leia-se grega antiga). De 1974 a 1981, teve nada menos que um bar de jazz em Tóquio. Seu primeiro livro, *Ouvindo o Vento Cantar*, que, com *Pinball 1973* (de 1980) e *Caçando Carneiros*, forma a *Trilogia do Rato*, é de 1979. De lá para cá, Murakami já assinou oito livros, dos quais o mais bem-sucedido é *Norwegian Wood*, que vendeu 4,5 milhões de exemplares. E, ao mesmo tempo, traduziu para o japonês uma série de escritores americanos, como Scott Fitzgerald, Truman Capote, John Irving, Raymond Chandler, Raymond Carter e Paul Theroux. A academia americana não poderia querer mais: um escritor japonês interessado nas coisas da América, com pretensões inventivas e, no entanto, capaz do toque necessário para fazer um best seller.

A geração de Murakami, mais do que se ocidentalizar, procurou romper com a tradição da literatura japonesa: ela a quis instabilizadora e contemporânea

Caçando Carneiros é repleto de referências ao "american way", como a música pop ou John Wayne, sempre entremeadas, claro, por medalhões eruditos, como Nietzsche, Beethoven, etc. Como Yasuo Tanaka, outro grande nome da geração, Murakami faz uma colagem de referências e tenta a mistura de gêneros. O romance tem enredo policial, mas trata também de dramas íntimos, como casamento e carreira; e é uma narrativa alegórica em que a natureza serve como contraponto aos delírios humanos. O registro verbal vai do chulo ao rebuscado, e Murakami maneja essas combinações com habilidade e criatividade. A narrativa mantém o pique, sem se afogar em citações ou maneirismos, o que ocorre em autores como o americano Thomas Pynchon e o inglês Martin Amis, outros pós-modernos preocupados em fundir repertórios e criar parábolas sobre a — como se diz mesmo? — condição humana no capitalismo yuppie.

O narrador do livro é um publicitário passado para trás por um sócio majoritário — e, naturalmente, de direita — da agência. Ele também está em processo de divórcio. Aos 30 anos, lembra constantemente os bons tempos do (ran-ran!) bar de jazz e rock onde bebia hectolitros com os amigos. Aceita então sair à procura de um carneiro com uma marca de nascença em forma de estrela, que um velho amigo, o Rato, fotografara anos antes em Hokkaido. Enquanto perambula, conhece pessoas estranhas que lhe contam histórias sobre o carneiro que se apossaria do espírito de humanos, como o próprio Rato. A investigação vai lhe dando algum senso das coisas e fazendo-o sentir-se livre, independente, à maneira de beatniks ou "easy-riders" (anglicismos pontilham todo o romance). Ele bebe, fuma, sente saudades dos tempos em que escutava Beatles e The Doors.

O Japão dos grandes conglomerados de mídia é a fonte da paranóia que o persegue. O curioso é que os outros personagens, à exceção do lendário Rato, não têm nome. São apenas vinhetas, como se indicassem seu vazio existencial, sua superficialidade, sua vaidade de grifes e poses — a começar pela de sua namorada, com quem tem relação fri-

Para Ler o Japão

Outros autores do país ganham o mercado brasileiro

Vários autores do Japão foram publicados recentemente por editoras brasileiras. Além de Murakami, a Estação Liberdade lança até o início do ano que vem romances de Otohiko Kaga e Junichiro Tanizaki. Outros títulos:

• *Musashi* (Estação Liberdade, 2 vols., R$ 52 cada um), de Eiji Yoshikawa (1892-1962): publicado primeiramente em forma de folhetim entre 1935 e 1939, esse romance épico é baseado na história de Musashi, o mais famoso samurai do Japão, e narra a saga de descaminhos e provações de um guerreiro cujo destino é alcançar a plenitude espiritual. O que tem fascinado tantas gerações de leitores são não apenas os lances de heroísmo do personagem em meio de lutas e conflitos, mas também a filosofia zen-budista que permeia essa extensa obra de apologia do nirvana.

• *A Chave* (Cia. das Letras, 136 págs., R$ 21,50), de Junichiro Tanizaki (1886-1965): este livro de 1956, composto pelas páginas dos diários de um casal, trata de um conflito psicológico que envolve um homem de 56 anos incapaz de satisfazer sexualmente a mulher, 11 anos mais nova e casada por imposição dos pais. Quando um começa a desconfiar de que seu diário é lido pelo outro, o drama ganha intensidade e complexidade. O jogo de silêncio, de aparência e de simulação passa a sugerir uma infinidade de leituras para uma relação em que impera a incomunicabilidade.

• *Quando Éramos Órfãos* (Cia. das Letras, 400 págs., R$ 34), de Kazuo Ishiguro (1954): a história de Christopher Banks, detetive inglês nascido em Xangai que fica órfão aos 9 anos e retorna à cidade natal 20 anos depois para esclarecer o desaparecimento dos pais, fala alegoricamente de um "mundo órfão", carente da sensação de abrigo que os pais ou o ideal de um "mundo bom" podem dar. — HELIO PONCIANO

Acima, capas das edições

O Que e Quanto
Caçando Carneiros, de Haruki Murakami (à esquerda). Estação Liberdade, 335 págs., R$ 28

vola, quase patética, e que desaparece no final do livro. Sexo com ela é apenas coito, ato de consumo, como os tantos produtos detalhados na narrativa. O final do livro é tomado pela figura do Dr. Carneiro, que seria o fantasma de Rato, que se suicidara em troca de poder beijar o animal. Dr. Carneiro é cheio das lições de moral: diz ao narrador que agora que perdeu tudo — casamento, emprego, namorada, o próprio carneiro — é que está começando a viver. Com uma pequena ajuda dos amigos ("*with a little help from my friends*"), ele está pronto para vencer a nostalgia e viver sem compromissos.

Como seus pares ocidentais, Murakami prova que o Pós-modernismo é uma espécie de "desdobramento-com-vingança" do Modernismo. Ele leva ao ponto programático a fusão de culturas, o caráter anti-sistemático e a desconfiança da capacidade da linguagem de apreender o real, presentes no Modernismo; e lhe contrapõe uma visão romântica em que a natureza pode ser refúgio às obrigações urbanas, à atomização do indivíduo, e redimir sua humanidade. Nas mãos de alguns autores, como os citados Amis e Pynchon, apesar de seus excessos metaforizadores, tal estratégia pode ganhar vida, com verve e vigor, e em determinadas obras romper com os limites da alegoria apocalíptica. Em Murakami, o deliberado achatamento dos personagens, desprovidos de psicologia, não é compensado por imaginação verbal nem por densidade reflexiva. O problema não é lhe faltar a perspectiva do fundo sócio-histórico, mas a riqueza da textura. Apesar do estilo *fusion*, Murakami não consegue soprar nada além de clichês sobre a realidade, ou, para usar comparação mais pop, não faz muito mais que uma bandejinha caprichada de sushis, que não matam a fome.

A geração de Murakami, mais que se ocidentalizar, procurou romper com a tradição da literatura japonesa, por demais intimista e contemporizadora; ela a quis instabilizadora e contemporânea, dedicada aos conflitos do Japão high tech. Mas, por enquanto, não conseguiu ir além do estilo apreciado pelas universidades pós-moderninhas do ocidente. E vale lembrar que nem Woody Allen conseguiu unir Woody e Kafka — pois o mesmo Kafka, quando seu editor quis tacar ilustração em *A Metamorfose*, advertiu para a necessidade de não ser literal. A literatura japonesa pós-Mishima é metamorfose incompleta. ■

Para Murakami, o Pós-modernismo é uma espécie de "desdobramento-com-vingança" do Modernismo

VERSOS DE ALTO RISCO

Coletânea traz a poesia imprescindível do português Herberto Helder, autor de uma obra toda fundada na desconfiança do real. Por José Castello

Helder (à direita, em foto rara) e o livro (abaixo): busca de uma poesia encarnada, viva

É inaceitável que no Brasil, ainda hoje, quase ninguém se interesse pela poesia do português Herberto Helder. Nascido no Funchal, Ilha da Madeira, em 1930, Helder se destaca, de modo muito singular, no grupo dos grandes poetas portugueses da segunda metade do século 20, que inclui, entre outros, nomes como os de Sophia de Mello Brainer, Eugénio de Andrade e Nuno Júdice. Todos, afora pequenos nichos de admiradores persistentes, absolutamente desconhecidos no Brasil. A grandeza de Fernando Pessoa parece, até hoje, nos cegar como uma venda posta sobre os olhos.

A cegueira tem uma chance de ser, em parte, atenuada com a publicação pela Iluminuras deste *O Corpo o Luxo a Obra*, coletânea de poemas que Helder escreveu ao longo de 36 anos, organizada pelo brasileiro (radicado em Lisboa) Jorge Henrique Bastos e que adota o título de um dos livros mais importantes do poeta, lançado em 1978. É verdade que Helder, o homem – mas não sua obra –, é inteiramente inacessível também para os portugueses. Ele pertence à linhagem de escrito-

"Que se coma o idioma bárbaro, palpitação da lêveda/ substância dos vocábulos:/ no prato. Eu devoro. Às vezes eletrocutado, uma ígnea linha escrita/ para dizer o abastecimento das estrelas/ em cal escaldando, da poesia" (*Última Ciência*, 1987)

Acima, frontispícios originais dos livros do poeta, imagens constantes da edição da Iluminuras. Para Helder, a poesia se esconde na verticalidade do corpo, pulsa mais do que é escrita – e, nesse aspecto, ele não só se aproxima de Pessoa, que sofria de seus versos, mas também de uma autora como Clarice Lispector

res tímidos, como o norte-americano J. D. Salinger ou, entre nós, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan: criadores esquivos, que cultivam uma imagem pessoal opaca para que assim, talvez, em contraste com ela, a escrita ressalte de modo mais contundente e espetacular. Por isso é rara, e já em si curiosa, a foto de Helder estampada na capa pelo editor Samuel Leon (que ilustra este texto).

Herberto Helder trabalha sobre aquele elemento que melhor define a situação poética: uma grande desconfiança do real. Cheio de suspeitas, inquieto com a fixidez das palavras, ele desce até o miolo da língua, para reformá-la a partir dos alicerces; e, com esse gesto, embaralha também nossas visões costumeiras e nossos princípios mais sólidos a respeito não só da palavra, mas também do mundo. Esse deslocamento em relação à normalidade, e mesmo aos cânones literários do século 20 português, podem ser detectados na origem; já ao nascer, no distante Funchal, Helder se encontrava descentrado em relação ao Portugal contemporâneo. Transfere-se para Lisboa aos 16 anos, vai para Coimbra, volta contra a vontade para a Madeira dez anos depois, para logo retornar definitivamente ao continente. Também na origem oceânica se pode encontrar, pelo menos, uma metáfora, ainda que sofrível, para sua escrita flutuante, que no início deve muito ao automatismo dos surrealistas (em particular, num livro de contos como o extraordinário *Os Passos em Volta*, de 1964) e que depois, mesmo superada por uma poesia mais densa e desarticulada, não deixa de persistir. O trato da linguagem também se apura, até chegar a poemas radicais como aqueles guardados em *Do Mundo*, coletânea já dos anos 90. Livro em que, num verso simples, ele define a origem de sua inquietação: "As coisas pensam todas ao mesmo tempo". Para afirmar depois que, diante desse real convulsionado, só resta à poesia ser "uma arte louca".

No mesmo livro, ainda, Helder se pergunta, desconfiado, "de que é feito o centro do nome diamante". Centro inacessível, palavras a rodopiar em forma de ciclone, cometas que passam zunindo, ameaçando a estabilidade das idéias. O que é estável é oco. Num livro como *Última Ciência* (o título já é carregado de ironia, ainda que desesperada), Helder escreve: "A arte íngreme que pratico escondido no sono pratica-se em si mesma". E, duas linhas abaixo, esclarece mais: "Arte da melancolia e do instinto". A referência ao sono remete aos surrealistas, de quem nunca se desligou; o "praticar-se em si mesma", isto é, dispensando o autor, indica sua busca de uma poesia encarnada, viva, que funcione quase como um sistema autônomo, como um cérebro ou um intestino; a alusão ao instinto repete que, para Helder, a poesia se esconde na verticalidade do corpo, pulsa mais do que é escrita – e, nesse aspecto, ele não só se aproxima de Pessoa, que sofria de seus versos, mas também de uma autora nervosa como Clarice Lispector. Herberto Helder faz parte dessa estirpe de poetas grandes e raros que escrevem, mais que com os pensamentos, com os nervos.

O Que e Quanto

O Corpo o Luxo a Obra, de Herberto Helder. Editora Iluminuras, 159 págs., R$ 27

Sua poesia é, em conseqüência, uma poesia de alto risco, que só pode ser lida com muito desconforto. Como ele diz em um poema, "esteve ali a descobrir a ríspida maneira daquilo". E, sabendo o risco pessoal em que está envolvido, e que talvez se expresse na sua imagem de homem arisco e quase inexistente, diz ainda, logo à frente: "desequilíbrio-me para o lado onde trabalha a morte". Quem tiver a chance – e a coragem – deve buscar também sua *Poesia Toda*, editada pela Assírio & Alvim, de Lisboa. ■

FOTO AGÊNCIA ESTADO

Fragmentos no divã

Em *O Psicanalista*, Leslie Kaplan fala de fatos cotidianos e intimistas numa narrativa que lembra o Nouveau Roman e Milan Kundera. Por Jefferson Del Rios

Embora Simon Scop, o psicanalista do título, seja freudiano e chato, a autora, Leslie Kaplan, parece adepta de Lacan e sua desconstrução das palavras para efeitos analíticos. O enredo é a própria construção do enredo, e nisso os personagens são sobreviventes do Nouveau Roman, gênero em que não se sabe bem o que é semiótica e o que é literatura. Fez a razoável fama de Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet e, de certa maneira, esteve presente nos filmes da Nouvelle Vague. Disso tudo, como se sabe, sobrou pouca coisa. Mas, para que não se alegue má vontade: o bom de *O Psicanalista* (Companhia das Letras, 504 págs., R$ 36,50) é, precisamente, o ritmo de câmera cinematográfica em capítulos/cenas curtos. A ação começa numa conferência de Simon interrompida por Eva, jovem desajustada e, de longe, a figura mais interessante do livro (fácil imaginá-la interpretada por Sandrine Bonnaire, de *Mulheres Diabólicas*, ou Juliette Binoche, de *Os Amantes da Pont-Neuf*).

Leslie (acima) e a capa do romance (à direita): linhas paralelas e convergentes

Kaplan, norte-americana que, enorme raridade, escreve em francês, gosta de situações dispersas que envolvem fatos cotidianos e intimistas: o psicanalista e seus pacientes, compassos e descompassos de amizades, amores, a vida clandestina de Eva e sua companheira Josée, um documentário que será feito nos arredores parisienses, alusões a Kafka – tudo em linhas paralelas e convergentes à medida que o texto avança. Há alguma proximidade com o existencialismo habilidoso e um tanto artificial de Milan Kundera, mas a ligação mesmo é com o Nouveau Roman, visível no capítulo em que Simon é associado a um recurso cômico de Charles Chaplin em *Tempos Modernos*: "Tem-se a impressão de que dança sobre as palavras, com outras palavras atrás ou embaixo, ele se diverte com essa linguagem inventada como se fosse um brinquedo, e ao mesmo tempo expressa tudo o que quer expressar (...) não é só um jogo de palavras, é um jogo com a linguagem enquanto tal, é, aliás, uma história de amor, de sexo e de dinheiro (...) tem-se a impressão de ver a linguagem como um objeto, as palavras são coisas que podemos manipular (...)".

O Psicanalista é isso e mais alguns lances engenhosos (o nome Simon Scop tem uma sonoridade que evoca Hans Castorp, de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, ou Gregor Samsa, de *A Metamorfose*, de Kafka). O curioso é que Leslie Kaplan, apesar de deixar mais ou menos à mostra os andaimes de sua criação, consegue um livro simpático (muito bem traduzido por Rosa Freire d'Aguiar). Perfeitamente interessante ou perfeitamente dispensável.

Que não se pergunte – ou se pergunte – a troco de que essa obra franco-americana caiu assim nas livrarias. Questão de negócios editoriais, de uma boa agência literária: faz parte do jogo um autor estar, ou não, na moda. É por isso que um escritor francês (de origem italiana) como Angelo Rinaldi, reconhecido no seu país, nunca foi traduzido no Brasil. Se for levada a sério uma linha de romances como *O Psicanalista*, que se lembre então de *Mélanie dans le Miroir* (*Mélanie no Espelho*), de Carol Dunlop, americana que também adotou o francês e foi mulher de Julio Cortázar. Romance labiríntico à la *O Ano Passado em Marienbad*, de Resnais, com fragmentos de memórias de uma mulher em um hospital.

FOTO DIVULGAÇÃO

Panteão pessoal

José Nêumanne Pinto mescla gosto próprio e cânones acadêmicos em antologia de poetas do século 20

Algum futuro historiador da cultura observará que, na passagem do século 20 para o seguinte, as antologias se multiplicaram paralelamente e na mesma proporção dos CDs, fenômeno curioso que ilustra a teoria darwiniana da evolução das espécies. Sentindo-se ameaçada, a técnica tipográfica reagiu por meio de antologias, correspondentes e simétricas às inovações eletrônicas. A antologia é o compacto tipográfico, assim como este último é uma antologia eletrônica. Muitas editoras vendem livros acompanhados dos respectivos discos, à espera do momento em que os substituam de uma vez por todas. Uma civilização que, em lugar de ler o texto escrito, prefere vê-lo e ouvi-lo reflete claramente uma nova idade que se inicia. Tais transições não são abruptas: o manuscrito sobreviveu por algum tempo à tipografia, enquanto os primeiros livros imitavam o aspecto material dos manuscritos.

O livro: contradições internas de toda seleção

Que os poetas por poetas sejam lidos, já recomendava um deles no século 16. Não é mau, tampouco, que lhes seja confiada a compilação de antologias, com o benefício suplementar de permitir julgar-lhes o gosto e o temperamento. Poeta ele próprio, José Nêumanne Pinto era o antologista ideal e, por assim dizer, predestinado para, em *Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século* (Geração Editorial, 324 págs., R$ 36), reunir os poetas representativos do século 20, do pré-modernismo aos contemporâneos e aos poetas populares (novidade antológica!), projeto ao mesmo tempo seletivo e includente. Falta aqui o poeta José Nêumanne Pinto, pela convenção aceita de que o antologista não se deve incluir nas antologias que organiza, o que é, no caso, um defeito do livro, porque nenhuma coletânea do gênero poderá ignorá-lo.

É mais do que um poeta bissexto (como se qualifica), sendo, aliás, de fácil comprovação que os bissextos estão entre os melhores de cada momento, fato que as antologias confirmam ao selecionar os poemas escritos em ocasiões excepcionais. Foi, por isso, uma sábia decisão a de destacar apenas um de cada poeta, seleção dentro da seleção que desagradará tanto aos escolhidos (*genus irritabile vatum*...) quanto aos excluídos.

São servidões inevitáveis das antologias, a que José Nêumanne Pinto se refere nas palavras de apresentação: "(...) faço questão, antes mesmo de apresentar os poetas selecionados e comentar o prazer e a canseira provocados pela exaustiva leitura e, principalmente, pela dúvida no instante da escolha, de registrar o truísmo de que uma antologia, qualquer antologia, resulta, quase sempre, de solitárias decisões individuais, nascidas muito mais do gosto pessoal de quem a organiza do que de critérios objetivos e cânones acadêmicos – muito embora esses também pesem."

Tanto quanto no capitalismo – cujas "contradições internas", segundo os comunistas, acabariam por destruí-lo – não são menos evidentes as "contradições internas" das antologias, a mais inegável das quais está nessas palavras de José Nêumanne Pinto: cada leitor tem a sua lista pessoal dos melhores poemas e dos melhores poetas, sendo, embora, difícil discordar do panteão aqui apresentado. Experimentem... – WILSON MARTINS

Personagem Rio

Livro mostra a cidade na obra machadiana

Machado de Assis viveu toda a vida no Rio. Afora algumas vezes em que precisou ir a Petrópolis e Nova Friburgo para tratamento médico, o escritor jamais deixou a cidade natal, que se tornaria o cenário de toda sua obra literária. Em *O Viajante Imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu Tempo* (Record, 304 págs., R$ 34), de Luciano Trigo, romances, contos, crônicas e poemas do Bruxo do Cosme Velho, além de textos e testemunhos de outros autores, formam um conjunto de documentos históricos e culturais que permite uma "viagem à roda do Rio". Trigo, por meio de sua pesquisa, recupera os tempos do imperador, em que os salões, os saraus, as polcas, os teatros são parte da vida agitada da corte, e as paisagens urbanas, a iluminação, os meios de transporte, a moda são os elementos de uma sociedade que se mira na Europa. Entre os vários lançamentos que se baseiam em Machado, este livro se diferencia pela defesa da idéia de que o Rio é um personagem importante, apesar de considerado secundário numa literatura de análises psicológicas, para a compreensão do autor e de sua época. A combinação de excertos do autor de Dom Casmurro com as análises de Trigo é ilustrada por fotos e imagens e termina tornando a obra num livro de história da cidade. – HELIO PONCIANO

A edição (abaixo) e uma de suas ilustrações (no alto): história

INTERESSE NA FRAGILIDADE

Poemas de Qorpo-Santo não primam pela qualidade artística, mas valem como ilustração de uma história pessoal e de um contexto histórico

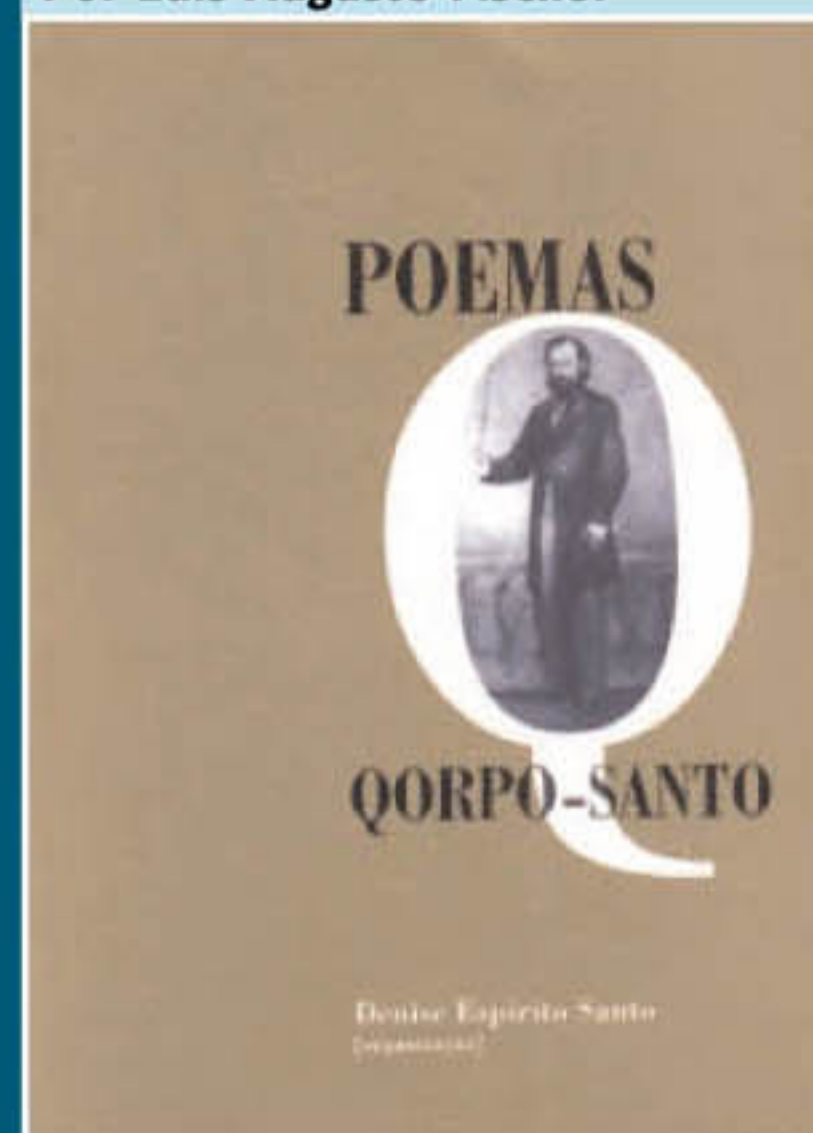
Por Luís Augusto Fischer

Espécie de pedra no sapato da historiografia literária brasileira, misto de pura demência escrita com ousadias estéticas que habitaram o subterrâneo do romantismo, a obra de José Joaquim de Campos Leão (Triunfo, RS, 1829 – Porto Alegre, 1883) sobrevive por espasmos. Depois de redescoberto, na década de 1960, ganha prestígio e desce ao limbo alternadamente. Agora se edita a poesia de Qorpo-Santo, persona de José Joaquim, que foi comerciante, professor público, vereador, dono de tipografia (pela qual publicou seus textos) e escritor.

Oriundo de família de poucas posses, prosperou na vida por seu esforço, até que, por volta de 1862, tudo desanda. É acusado de monomania (nome genérico da loucura, na era pré-Freud), aparentemente por motivos torpes – sua esposa estaria mancomunada com um juiz local para interditá-lo judicialmente. É examinado por uma dezena de médicos, em Porto Alegre e no Rio, e todos, com uma exceção, o declaram normal, apenas registrando certa "exaltação cerebral". De nada adianta: é condenado, interditado, e passa o resto da vida a lamentar sua sorte e a defender-se como pode, escrevendo muito sobre isso.

A produção poética de Qorpo-Santo vale como depoimento dessa história, que, bem lida, revela detalhes importantes sobre a vida mental do país. Considerada em si mesma, é pobre, frágil: na maioria dos casos, o poeta se expressa em versos regulares de cinco sílabas e em estrofes curtas e rimas mendicantes, com sintaxe trivial ("Nossa vida é assim!/ Ora d'espinho bordada,/ Ora de lindo jasmim!"; "Uma menina/ Mui bonitinha/ De livro na mão/ Para casa ia"...); colocada em situação, porém, cresce em interesse: ali está uma mente rara na época, interessada em fixar cenas singulares, da comida aos tipos provinciais, passando por mulheres – o autor parece ter tido certa fixação naquele tipo humano que viria a ser chamado de ninfeta – e muito, muito *nonsense*, que teria feito a delícia dos modernistas radicais, se o tivessem lido.

A edição de Denise Espírito Santo toma a boa providência de, detectando os temas dominantes, propor alguma ordem ao caos da produção poética do autor, poesia sempre de circunstância, feita para registrar sensação passageira ou vingar as mazelas de seu sofrimento. Mas deixa escapar por entre os dedos a chance de oferecer um roteiro seguro para leitura, que mapeasse certas referências – as agruras de um letrado numa província belicista, a circunstância histórica do conceito de loucura, o horizonte histórico da língua portuguesa no Brasil entre 1850 e 1880, época decisiva em todos esses temas –, sem as quais Qorpo-Santo quase naufraga em sua própria limitação literária.

O conjunto da obra de Qorpo-Santo ainda espera por edição. Já tínhamos seu teatro (há muito ausente das prateleiras), agora temos sua poesia; falta publicar na íntegra sua *Ensiqlopedia*, onde tudo isso está vizinhando, desde 1870, com textos da mais variada ordem, artigos sobre tema político, receitas de bolo, comentários sobre as guerras do momento, idéias para reformar as calçadas da cidade, princípios educacionais, várias passagens autobiográficas e, não menos notável, sua teoria sobre a necessidade de uma reforma ortográfica racional. Amalucado, criativo, sofredor, engraçado, precursor involuntário de certa modernidade, Qorpo-Santo continua um caso literário dos mais excitantes.

A capa da edição (no alto) e o autor: ordem no caos, roteiro inseguro.

Poemas, de Qorpo-Santo. Org.: Denise Espírito Santo; prefácio: Flora Süssekind. Contra Capa Livraria, 382 págs., R$ 37

FOTO AE

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	EDIÇÃO
FICÇÃO	**Pilatos** Companhia das Letras 224 págs. R$ 24	**Carlos Heitor Cony** nasceu no Rio de Janeiro em 1926, formou-se em Filosofia no Seminário São José e iniciou carreira no jornalismo em 1952. No ano passado, assumiu a cadeira nº 3 da Academia Brasileira de Letras.	O autor estreou na literatura em 1958, com o romance *O Ventre*. Em seguida vieram, entre outros, *Informação ao Crucificado*, *Antes, o Verão* e *Pessach: a Travessia*. Depois de *Pilatos* (1974), parou de escrever, voltando, em 1995, com *Quase Memória*.	A vida, no Rio de Janeiro, de Álvaro, um indigente que carrega em um vidro de compota seu pênis (ao qual ele chama de Herodes), decepado em um atropelamento de ônibus.	O livro, último antes de um silêncio de duas décadas, é um registro curioso do rompimento de Cony com o que era considerado de "bom gosto" na literatura.	No modo como o autor contrasta, de maneira bem-humorada, a declarada "antiliteratura" de seu livro com as idéias e as histórias caricatas de um dos seus próprios personagens, Joaquim Dos Passos.	*"Procurei um banco na Cinelândia, que já estava deserta. Avaliei o perigo: um guarda poderia me pedir os documentos e o único documento que eu possuía era o vidro de compota – o que não convenceria ninguém, nem como identidade pessoal, nem como qualificação profissional. Não tinha o que escolher. Existem guardas e bancos em todas as partes, a Cinelândia era ali e eu já estava nela."* (pág. 66)	Capa de Victor Burton, sobre foto de Edson Meirelles, transmite bem (mas sem muita sutileza) a sordidez do mundo dos personagens.
FICÇÃO	**Uma Vida em Segredo** Rocco 132 págs. R$ 15	**Autran Dourado** (cujo primeiro nome é Waldomiro) nasceu em Patos de Minas, MG. Mudou-se em 1954 para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como tabelião e assessor do presidente Juscelino Kubitschek.	Romancista, contista e ensaísta, o autor teve obras premiadas e traduzidas em vários idiomas. Entre os seus livros estão *Ópera dos Mortos*, *Os Sinos da Agonia*, *Um Artista Aprendiz*, *A Barca dos Homens* e *Uma Poética do Romance* (teoria literária).	A história da desajeitada, retraída e feia Biela, moça criada na roça que terá seu mundo de discrição confrontado com a vida na cidade, onde, após a morte do pai, vai morar com o primo e tutor, Conrado.	A novela, publicada em 1964, é uma das melhores do autor, que soube retratar sem estereótipos um certo "jeito" interiorano em contraste com a vida urbana.	No paradoxo entre a simplicidade da personalidade acanhada de Biela e a sua complexidade psicológica, que vai sendo sugerida pelo narrador e pelos juízos e avaliações dos outros personagens.	*"Depois que tudo passou, Biela se ergueu do chão, voltou a se olhar no espelho. Os braços, os ombros nus, o comecinho de seio dentro do decote, aquela carne, aquela cara suja de caminhos de lágrimas. Tudo aquilo ela era, uma Biela que ela reconhecia: assim era ela lá na Fazenda do Fundão, de onde foram arrancá-la."* (pág. 80)	Com prefácio crítico de Hélio Pólvora e apêndice do próprio autor comentando o livro. Bela capa, com ilustração de Ciro Fernandes.
FICÇÃO	**62 Modelo Para Armar** Civilização Brasileira 256 págs. R$ 26	**Julio Cortázar** nasceu em Bruxelas, em 1914, mas cresceu e estudou na Argentina. Insatisfeito com o governo Perón, mudou-se em 1951 para a França, onde continuou escrevendo em espanhol. Morreu em 1984.	O romancista e contista é um dos maiores representantes da literatura fantástica latino-americana, com livros como *O Jogo da Amarelinha*, *Bestiário* e *Octaedro*. Um de seus contos, *Las Babas del Diablo*, serviu de base para o filme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni.	Juan é um dos vários protagonistas de uma história – derivada do capítulo 62 de *O Jogo da Amarelinha* – marcada pela força do acaso na determinação das ações e dos destinos dos homens.	Pela estruturação, que não obedece às regras da linearidade – não por formalismo, mas porque é adequada à temática e ao universo irreal dos personagens.	Na sensação onírica que o autor transmite usando apenas técnicas de narrativa, combinando, em períodos longos, falas, descrições, impressões e memórias dos personagens.	*"Ao levantar a mala para sair, Célia viu melhor o corpo quebrado da boneca, alguma coisa que saía pela rachadura. Gritou sem compreender, seu grito era uma compreensão anterior a ela mesma, um horror final que precedeu a fuga cega, a inútil voz de Hélène chamando-a, interrogando o ar vazio enquanto Célia corria escadas abaixo até uma rua que cheirava a pão, a café com leite das oito e meia."* (pág. 174-175)	Capa simples de Evelyn Grumach e tradução correta de Glória Rodríguez.
FICÇÃO	**Tiros na Noite** Record 544 págs. R$ 50	O ex-detetive **Dashiell Hammett** (1894-1961) foi um dos mais populares escritores policiais dos EUA. Sua carreira terminou em 1951, quando foi condenado por desacato a um juiz federal durante o macarthismo.	A obra do autor atraiu Hollywood nos anos 30, que levou ao cinema *O Falcão Maltês*, filme de John Huston com Humphrey Bogart no papel do detetive Sam Spade. Hammett publicou também *A Ceia dos Acusados*, *A Chave de Vidro* e *Continental Op*, entre outros.	Coletânea de 20 contos, apresentando a variada ficção do autor. Há desde histórias com Sam Spade – escritas para atender aos apelos de editores de periódicos – até aquelas com clara experimentação narrativa.	Baseado em sua experiência no submundo, Hammett revelou o crime organizado nos EUA de sua época, que incluía pistoleiros, informantes de rua e políticos.	No realismo das narrativas, com ladrões comuns e a pobreza nas cidades, desfazendo o romantismo das novelas policiais. Em um conto, por exemplo, o detetive Alexander Rush é descrito como extremamente feio.	*"Atrás de mim, ouvi um grito e um baque. Era a arrumadeira desmaiando. Eu próprio não estava lá muito bem das pernas. Não sou um cara delicado, e já vi um bocado de coisas feias na vida, mas nas semanas seguintes eu guardaria nas retinas a imagem daqueles três cadáveres pulando de dentro do armário e caindo nos meus pés."* (pág. 72)	Integrante da *Coleção Negra*, a edição reúne vários tradutores para os contos, muitos deles encontrados em antigas publicações, devidamente identificadas.
FICÇÃO	**Os Males do Tabaco e Outras Peças em Um Ato** Ateliê Editorial 168 págs. R$ 20	Nascido em 1860, **Anton Tchékhov** foi um dos maiores contistas e dramaturgos da Rússia e do mundo. Morreu na Alemanha, em 1904, de tuberculose.	Como dramaturgo, teve uma obra de temática variada, com peças como *Ivanov*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs*, *A Gaivota* e *O Jardim das Cerejeiras*, que foram recentemente montadas no Brasil. Seus contos podem ser conferidos em coletâneas como *O Marido Enganado e Outros Contos*.	Oito peças curtas que trazem uma mostra do teatro cômico do autor – a comédia de costumes, o vaudeville e a farsa –, em textos escritos tanto para um único ator (*Os Males do Tabaco*) quanto para uma dezena, mais figurantes.	A obra de Tchékhov exerceu influência decisiva nas gerações posteriores, tanto a dramaturgia quanto as formas de narrativa literária, com os contos curtos.	Nos tipos sociais, quase sempre representantes de uma pequena burguesia provinciana, com suas hipocrisias e mesquinharias. Entre os alvos estão proprietários de terras decadentes e funcionários médios.	*"(...) pendurem-me neste prego com as pernas para cima se uma mulher for capaz de amar alguém além do seu próprio lulu. No amor, ela é capaz apenas de queixar-se e choramingar. Enquanto o homem sofre e sacrifica-se, aí todo o amor da mulher consiste apenas em rodar a saia do vestido e esforçar-se por agarrá-lo pelo nariz."* (Fala de Smirnov, em *O Urso*, pág. 54)	Bem-cuidada, com todas as peças traduzidas diretamente do russo por Homero Freitas de Andrade (organizador) e professores e pós-graduandos da USP.
FICÇÃO	**Medo de Espelhos** Record 320 págs. R$ 35	O escritor, roteirista e cineasta **Tariq Ali** nasceu em 1943 no Paquistão e estudou História na Universidade de Oxford, na Inglaterra, país onde vive atualmente.	O autor publicou os romances *Sombras da Romãzeira* e *O Livro de Saladino*, que abordam as diferenças culturais entre os mundos cristão e muçulmano. Antes, suas obras ficavam no campo acadêmico e político, como *1968*, *The Stalinist Legacy* e *Trotsky for Beginners*.	Mesmo considerado dissidente na Alemanha Oriental por defender a democracia, Vladimir é o professor que, após a queda do Muro de Berlim, perde o cargo e é desprezado pela família por manter suas convicções marxistas.	O romance retrata, sem a euforia do noticiário ou saudosismo da velha guarda, o impacto da derrocada do comunismo no cotidiano dos países europeus.	Na alternância entre o relato pessoal e os movimentos históricos do século 20 (às vezes de um rigor árduo), que traça um quadro de intolerância e solidão, superando o mero lamento dos que perderam uma utopia.	*"(...) a Berlim oficial do próximo século está sendo planejada e construída para apagar o passado, para fazer o gênio da história voltar à lâmpada. No entanto, eles, ao mesmo tempo, criam as condições para reviver a antiga polarização. Os ocidentais ricos estão comprando todos os imóveis para se tornarem ainda mais ricos. Trazem as suas próprias toalhas e seus sabonetes quando ficam em nossos hotéis."* (pág. 12)	Tradução de Moacir Werneck de Castro, que conhece o assunto, e capa acima da média, de Carol Sá e Sergio Campante.
FICÇÃO	**Buddy Bolden's Blues** Companhia das Letras 176 págs. R$ 22,50	O romancista e poeta **Michael Ondaatje** nasceu em 1943 no Sri Lanka e emigrou aos 19 anos para Montreal, no Canadá, onde completou seus estudos. Atualmente mora em Toronto.	Sua obra ficou conhecida mundialmente com a adaptação para o cinema de *O Paciente Inglês*, filme que ganhou nove Oscars em 1996. Escreveu também, entre outros, *Bandeiras Pálidas*, *Na Pele de um Leão*, *Anil's Ghost*, *Coming Through Slaughter* e *Running in the Family*.	A história romanceada de Buddy Bolden (1876?-1931), um dos fundadores do jazz. Dele só se sabe que trabalhava como barbeiro durante o dia, fazia sucesso com sua banda na noite de Nova Orleans e morreu em um hospício.	Pelo habilidade do autor, que, diante da escassez de informações sobre o músico, mescla acontecimentos reais com ficção, construindo uma realidade possível.	Na multiplicidade de recursos narrativos utilizados – entrevistas curtas, diálogos rápidos, alteração de narradores, fragmentos de pensamentos, frases soltas, cartas – para representar a progressiva loucura de Buddy.	*"A água secou tensa no meu peito e na minha barriga. Acordo crucificado nesta cama. Não há necessidade de olhar. Luz de nuvem azul no quarto. Não há necessidade de olhar para o lado porque Robin foi embora. Meu corpo já se espalhou ocupando o espaço que ela deixou vazio. Passando a mão esquerda em arco por sobre meu corpo depois estapeando com toda a força a metade dela da cama."* (pág. 96)	Traz a única foto conhecida de Buddy Bolden. Boa capa, em cor forte, de Raul Loureiro.
NÃO-FICÇÃO	**O Álbum de Oscar Wilde** Civilização Brasileira 192 págs. R$ 40	O jornalista **Merlin Holland**, neto de Oscar Wilde, é pesquisador da vida do avô há 20 anos, seguindo uma tradição familiar que começou com o filho de Wilde, Vyvyan Holland, que escreveu uma biografia.	O autor participou da organização de edições sobre a vida e a obra de Wilde, como *The Complete Letters of Oscar Wilde* e *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. O livro faz parte dos lançamentos em homenagem ao centenário da morte do escritor, completados no ano passado.	Fotobiografia do escritor irlandês, cuja obra acabou sendo obscurecida ao longo do século em razão do escândalo de seu caso homossexual com o jovem "Bosie", o que o levaria a enfrentar um processo e ser preso.	Além do texto, pela riqueza do material reunido por Holland, que compreende toda a vida de Wilde e inclui fotos, cartas, caricaturas, manuscritos e pinturas.	Nas imagens que revelam o gênio extravagante que provocou adoração e ódio e no material iconográfico extraído da família, como, por exemplo, desenhos feitos por Oscar Wilde quando tinha 13 anos.	*"(...) Willie e Oscar foram enviados para a Portora Royal School, em Enniskillen. O lugar tinha uma soberba reputação acadêmica da qual Oscar tirou vantagem, sobressaindo-se principalmente em estudos clássicos, e uma fama de produzir bons atletas, o que não foi seu caso, já que ele chamava de 'indecente' as posturas dos jogadores de críquete."* (pág. 23)	Caprichada, com diagramação bem feita e papel de boa qualidade, o que valoriza as reproduções.
NÃO-FICÇÃO	**Como e Por Que Ler** Objetiva 276 págs. R$ 29,90	Nascido em 1930, **Harold Bloom** é professor de Literatura das universidades de Yale e Nova York. É membro da Academia Norte-americana de Artes e Letras, que lhe concedeu a medalha de ouro de Crítica Literária em 1999.	Crítico de literatura, Bloom escreveu livros analisando obras dos mais variados autores e gêneros – de Agatha Christie a James Joyce, de Homero a Hemingway. Entre os títulos está *Shakespeare, a Invenção do Humano*, *O Cânone Ocidental* e *Abaixo as Verdades Sagradas*.	Série de ensaios curtos que mesclam crítica literária com um propósito pedagógico na apresentação e na análise de obras de diversos autores, divididos nos gêneros contos, poemas, romances e peças de teatro.	Como o próprio Bloom diz no prefácio, "por que" não se separa do "como ler", e o livro é um exercício para encontrar não uma, mas formas possíveis de ler bem.	Em como o autor evita caracterizar o livro como "guia de leitura". Apesar de ter capítulos divididos didaticamente, é freqüente a análise de tradições e conceitos que reúnem, em um mesmo texto, vários autores.	"Macbeth e Crime e Castigo *são tragédias deveras assustadoras, que não nos purgam de qualquer sentimento de compaixão, quanto mais de terror. Revertendo a idéia aristotélica da catarse (...), segundo a qual a tragédia nos livra de emoções que não propiciam o bem-estar social, Shakespeare e Dostoiévski têm intenções mais soturnas a nosso respeito."* (pág. 162)	Correta, com notas indicativas das traduções em português dos trechos das obras de escritores, mas sem índice remissivo.
NÃO-FICÇÃO	**Exercícios de Admiração – Ensaios e Perfis** Rocco 129 págs. R$ 18,50	O romeno **E. M. Cioran** nasceu em 1911 e se formou em Filosofia pela Universidade de Bucareste. Mudou-se para a França em 1937, onde escreveu, em francês, cerca de 10 livros. Morreu em 1995.	A filosofia de Cioran foi identificada com uma linhagem pessimista e de niilismo radical, em uma obra em que se destacam os ensaios. No Brasil, foram publicados *Breviário de Decomposição*, *Antologia do Retrato*, *História e Utopia* e *Silogismos da Amargura*.	Reunião de artigos e prefácios sobre outros escritores, explicitando suas afinidades com alguns – Beckett, por exemplo – e discordância (às vezes dura) com outros, entre eles Paul Valéry e F.Scott Fitzgerald.	Em razão da inflexão filosófica dos textos, as análises situam as obras e as atuações dos escritores abordados na história do pensamento e da cultura.	No ensaio sobre Joseph de Maistre, em que é feita uma análise do pensamento reacionário, traçando-se uma genealogia literária de sua obra e identificando os aspectos morais e o contexto político da época.	*"(...) a condição de Borges, destinado, forçado à universalidade, obrigado a exercitar seu espírito em todas as direções, nem que fosse para escapar da asfixia argentina. É o néant sul-americano que torna os escritores de todo um continente mais abertos, mais vivos e mais variados que os Europeus do Oeste, paralisados por suas tradições e incapazes de sair de sua prestigiosa esclerose."* (pág. 103)	Capa acertadamente despojada. Os textos são datados, mas nem todos têm indicação da origem e razão da primeira publicação.

CACO GALHARDO APRESENTA

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE

A DUPLA QUE LÊ "O MUNDO COMO VONTADE E REPRESENTAÇÃO" COM O PÉ NAS COSTAS

BIOGRAFIA

1950 NASCEM UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE

1951 APRENDEM A FALAR "HERMETISMO"

1952 APRENDEM A FALAR "MAMÃE"

1957 ESCREVEM A REDAÇÃO "INCURSÕES ANTROPOLÓGICAS SOBRE MINHAS FÉRIAS"

1960 ESCREVEM O ENSAIO "A BANALIZAÇÃO DO RECREIO"

1972 INICIAM SUA CARREIRA DE CRÍTICOS DE ARTE, LITERATURA E MÚSICA

1974 PUBLICAÇÃO DA OBRA "A CRÍTICA DA CLOACA"

1975 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM VINHO BRANCO EM VERNISSAGE

1976 PERÍODO NEGRO, EM QUE A DEPENDÊNCIA DO VINHO BRANCO SE AGRAVA

1980 INTERNAÇÃO

1985 JÁ RECUPERADOS, RECEBEM O PRÊMIO NOBEL PELO CONJUNTO DA OBRA

1990 ROMPIMENTO COM A CLASSE INTELECTUAL

1992 MUDAM-SE PARA UM FLAT, DEDICANDO-SE EXCLUSIVAMENTE À LEITURA E À ELEVAÇÃO DO ESPÍRITO CRÍTICO

1997 TENTATIVA DE SUICÍDIO

2001 PUBLICAÇÃO DO ENSAIO "VIM, VI, VENCI E ME ENCHI"